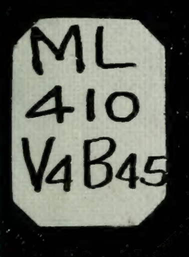





EX LIBRIS
ΠΑΝΤΑ · ΜΕΤΡΟΝ · ΚΑΙ · ΑΡΙΘΜΟΣ ·
RINA ROSSI

Milano - giugno 1943

Les Musiciens Célèbres

VERDI



Par Camille BELLAIGUE

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

VERDI

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts

DIRECTEUR : M. ÉLIE POIRÉE,

Conservateur Adjoint à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Parus :

Auber, par Ch. MALHERBE.
Berlioz, par Arthur COQUARD.
Beethoven, par Vincent D'INDY.
Bizet, par Henry GAUTHIER-VILLARS.
Boieldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.
Chopin, par Élie POIRÉE.
Félicien David, par René BRANCOUR.
Glinka, par M. D. CALVOCORESSI.
Gluck, par Jean D'UDINE.
Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.
Grétry, par Henri de CURZON.
Hérold, par Arthur POUGIN.
La Musique Chinoise, par Louis LALOY.
La Musique des Troubadours, par Jean BECK.
Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.
Lully, par Henry PRUNIÈRES.
Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.
Meyerbeer, par Henri DE CURZON.
Mozart, par Camille BELLAIGUE.
Paganini, par J.-G. PROD'HOMME.
Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.
Reyer, par Adolphe JULLIEN.
Rossini, par Lionel DAURIAC.
Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
Schumann, par Camille MAUCLAIR.
Weber, par Georges SERVIÈRES.

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC[r]

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

VERDI

PAR

CAMILLE BELLAIGUE

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

Á ARRIGO BOITO

En souvenir du maître que nous avons aimé.

C. B.

VERDI

I

LA JEUNESSE. — LES PREMIÈRES ŒUVRES, D' « OBERTO » A « LUISA MILLER »

Un soir que le duc de Mantoue — *aliàs* le roi François Ier — s'en allait en bonne fortune, il avait aux lèvres une ballade, dont chacun sait par cœur et l'air et la chanson : *La donna è mobile.*

Bien qu'elle n'appartienne déjà plus à la première manière de Verdi, cette mélodie ne laisse pas d'être assez vieille. C'est en 1851, il y a tout juste soixante années, que *Rigoletto* fut représenté pour la première fois

Quarante-deux ans après — *Falstaff*, la dernière œuvre du musicien d'Italie, est de 1893 — vous plaît-il de savoir ce que chantait, à l'heure aussi du rendez-vous, un autre amoureux, et comment, sur les lèvres encore d'un personnage de Verdi, s'était renouvelée la musique d'amour? Alors lisez le sonnet soupiré par le jeune Fenton, dans l'ombre, que bleuit la lune, des grands chênes de Windsor. Les paroles déjà sont bien différentes. Elles signifient plus de choses. Avec une grâce, une poésie exquise et que malheureusement la

traduction ne saurait que trahir, elles disent la nouveauté de cette musique même, le charme, par elle ignoré longtemps, de la polyphonie, le rapprochement des notes, pareil à celui des lèvres, et le mystère des accords, à peine moins doux que celui des baisers.

Quant à la musique, polyphonique en effet, elle ajoute un contre-chant au chant : elle prépare celui-ci, puis l'enveloppe d'une sorte de clair-obscur instrumental ; au lieu de se diviser, comme tout à l'heure, en strophes ou en couplets, elle suit, d'un mouvement unique, un plus souple et plus libre chemin. Tout est changé, n'est-ce pas ? Mais regardons, écoutons de plus près : rien n'est contredit, encore moins désavoué. Si naguère la musique de Verdi ne fut que mélodie, maintenant, sous l'harmonie légère et discrète, elle reste mélodie encore. Et cette mélodie, à la fin, devient vibrante et chaude, elle s'achève par un frémissement, par un sursaut, où palpite l'âme immortellement passionnée du maître italien.

C'est ainsi qu'entre l'une et l'autre page se dessine et se développe l'évolution du très noble, très haut et très puissant artiste que fut Giuseppe Verdi.

Un grand connaisseur de l'âme et de l'esprit humain écrivait l'an dernier ces paroles : « Le progrès d'un être consiste à fortifier ses facultés naturelles par des énergies nouvelles et à faciliter le jeu de leur activité dans le cadre et conformément aux lois de sa constitution ; mais, au contraire, en blessant ses organes essentiels, en brisant le cadre de leur activité, on pousse

l'être non pas vers le progrès, mais vers la mort[1]. » L'auteur de *Rigoletto* et de *Falstaff* n'est pas tombé dans cette erreur ; il n'a pas commis contre lui-même cette faute. Parce qu'il a suivi la loi bienfaisante au lieu de la méthode funeste, ses œuvres suprêmes ont été ses chefs-d'œuvre, et l'âge, au lieu d'amener la décadence de son être, en a consommé le progrès et la perfection. L'idée générale où se rapporterait le mieux la longue carrière du maître lombard est celle d'un continuel progrès dans une identité constante. Encore lui, toujours lui, mais de plus en plus vrai, de plus en plus pur, tel nous apparaîtra Verdi, de ses premiers à ses derniers ouvrages, et le monde a vu peu d'exemples d'un génie à la fois aussi fidèle et aussi renouvelé.

Verdi ne haïssait rien tant que de parler de lui. Pourtant je me souviens qu'un jour, comme nous causions ensemble dans le jardin de sa villa de Sant' Agata, le vieux maître me dit gravement : « Elle fut dure, ma jeunesse. » Et son enfance même avait eu quelque rigueur. Il naquit au mois d'octobre 1813 dans une petite auberge tenue par ses parents à Roncole, hameau voisin de Busseto, entre Plaisance et Parme. La guerre dévastait le pays, et poursauver l'enfant du péril, de la mort peut-être, sa mère, dit-on, l'emporta jusqu'au sommet du clocher. Puis il grandit au village et dans les champs, solitaire, déjà sérieux et même

[1] S. S. Pie X. Lettre sur *le Sillon*.

un peu farouche, tel qu'il devait demeurer toujours. De bonne heure il aima la musique, et la plus humble suffit d'abord à le ravir. L'église de Roncole, avec son méchant petit orgue et ses cantiques, la place de Busseto où la *banda* municipale jouait le dimanche, là se borna pour le petit garçon, jusqu'à sa dixième année, ce royaume, dont parle Grillparzer, « où demeurent les enchantements célestes des sons », et sur lequel il devait régner un jour. Organiste à douze ans de l'église de Roncole, Verdi fut tout de suite populaire, et le premier dans son village longtemps avant de l'être en son pays. On rapporte qu'un protégé de l'évêque ayant été désigné pour le remplacer, les paroissiens furieux envahirent le sanctuaire, exigeant qu'on leur laissât le *maestrino*. Par contre, comme il jouait de l'épinette à peu près tout le jour et fort avant dans la nuit, les gendarmes, dont le corps de garde était voisin, se plaignirent qu'il troublât leur sommeil. Un brigadier ne parlait même de rien moins que d'aller lui couper les oreilles. Ainsi l'enfant avait pour lui le peuple, et l'armée contre lui.

Mais le commerce s'intéressait à son sort. Un négociant aisé de Busseto, marchand de denrées coloniales, appelé Barezzi, le prit, ou plutôt l'adopta, comme commis d'abord, en attendant — une quinzaine d'années environ — que ce fût comme gendre. A tous égards, Verdi ne pouvait rencontrer un meilleur patron. Le brave épicier était bon musicien. Il jouait de la flûte, présidait la société philharmonique de



PORTRAIT DE VERDI

Busseto et faisait exécuter chez lui, par les amateurs de l'endroit, les chefs-d'œuvre des maîtres. De son comptoir, Verdi pouvait suivre les répétitions. Tout en débitant du café, du sucre et du rhum, il écoutait du Haydn ou du Porpora. Commis aux écritures, il ne l'était pas seulement aux écritures commerciales, et Barezzi l'employait à copier aussi des partitions. Ainsi la modeste boutique devenait pour l'adolescent une école d'art et même un foyer de famille. La jeune et jolie Margherita Barezzi jouait du piano. Il ne lui déplaisait pas d'en jouer à quatre mains avec Giuseppe, et peu à peu, comme leurs mains, se rapprochaient leurs cœurs. Plus tard et tant qu'il vécut, Verdi garda pieusement la mémoire de son père adoptif et des bienfaits, en tout genre, qu'il avait reçus de lui. Il le bénissait de l'avoir non pas instruit, mais plutôt, ce qui vaut mieux encore, initié. Lorsque Barezzi fut sur le point de mourir, Verdi courut à son lit de mort. Il lui joua, lui chanta le chœur admirable de *Nabucco*, la plainte des Hébreux captifs au bord du fleuve étranger, et les derniers sons que l'agonisant put entendre furent ceux du génie qu'autrefois il avait lui-même éveillé.

Verdi venait d'avoir seize ans. Le maestro Provesi, qui lui donnait des leçons et qui dirigeait la Philharmonique de Busseto, sentit le moment venu de céder la place à son élève. Il le fit avec humilité. Organiste, chef d'orchestre, le fils de l'aubergiste de Roncole pouvait désormais donner libre cours à son improvisation.

Il n'y manqua point. Musicien religieux et militaire avec la même abondance, jetant à tous les vents de la plaine lombarde les hymnes pieux et les pas redoublés, les valses, les mazurkas et les cantiques, l'église et la place de son village ne résonnaient plus que de ses accents. Sa jeunesse lui faisait du bruit, un bruit tumultueux, violent, souvent trivial et comme à demi sauvage, mais où frémissait déjà la passion et la vie.

Bientôt, grâce toujours aux subsides de l'excellent Barezzi, qui dans son étrange commis ne voyait décidément plus un successeur, Verdi put se rendre à Milan. Il y séjourna deux fois. La première (en 1832, à dix-neuf ans), il prit juste le temps de se faire refuser au Conservatoire et de recevoir les leçons du maestro Lavigna. La seconde fois, il eut l'occasion de conduire, et d'une manière qui fut remarquée, trois exécutions de *la Création* de Haydn. Durant ce double stage, laborieux, volontaire et se renfermant en lui-même, il écoutait beaucoup et réfléchissait plus encore. Il écrivait tout ce qui lui passait par la tête. Et c'était un continuel, un tumultueux passage, pareil à celui d'une tempête sans relâche et sans fin. Ses amis de Busseto recevaient coup sur coup, c'est le cas de le dire, des morceaux rudes, violents, qu'ils faisaient jouer avec ardeur, avec enthousiasme, comme Verdi les avait composés.

Revenu pour la seconde fois au village, Giuseppe y retrouvait sa jeune renommée et ses fidèles amours. Plus que jamais prophète en son humble pays, fêté

partout, lui et ses œuvres, jusqu'à vingt lieues à la ronde, accueilli mieux aussi que jamais par la famille Barezzi, par toute la famille, l'année 1835 décida de son mariage et de sa carrière. Margherita serait la femme d'un musicien, et d'un musicien de théâtre. Il avait rapporté de Milan un livret d'opéra. Un beau matin, après l'avoir lu, relu des centaines de fois, comme depuis il fit toujours, il se mit, comme il disait aussi plus tard, à le « martyriser avec les notes », et ce fut *Oberto, conte di San Bonifacio*, représenté le 17 novembre 1839 à la Scala de Milan.

Ce ne fut pas grand'chose encore, ou du moins rien qui promît un maître.

C'était assez néanmoins pour faire plaisir à certains, peur à d'autres, car on trouva, le lendemain, ces mots tracés à la craie sur la porte du théâtre : *Vade retro, Satanas* ! Assez enfin pour que, le lendemain aussi, l'impresario Merelli commandât à l'inconnu d'hier, au prix de quatre mille livres autrichiennes chacun, trois ouvrages nouveaux. Ils ne se firent pas longtemps attendre. Mais la fatalité fut encore plus prompte, et dans le destin de l'artiste le malheur devança le génie.

Le premier de ces trois opéras, *Un giorno di regno*, était bouffe, ou plutôt aurait dû l'être. De cruelles raisons ne le permirent point. L'année 1840, pour Verdi, fut maudite. Relevant d'une grave maladie, à peine se mettait-il au travail, que ses deux jeunes enfants tombaient malades à leur tour et mouraient. Presque

aussitôt les suivait leur mère. « Je restais seul, écrit-il alors. En moins de deux mois, trois êtres bien-aimés avaient disparu pour jamais. Plus de famille et, dans l'angoisse horrible, pour tenir mes engagements, il me fallait écrire un opéra bouffe. » On devine comme il l'écrivit. Le chute en fut complète. L'artiste avait été trop à la peine pour qu'il pût être à l'honneur. Il revint à Busseto frappé, foudroyé dans son esprit comme dans son cœur. « Plus d'amour, partant plus de joie »; plus de travail même, ni de volonté. Durant toute une saison, de l'automne de 1840 à l'hiver suivant, l'intelligence et l'âme de Verdi dormirent un sommeil qui ressemblait à la mort.

Pourtant, l'heure vint de rompre cette espèce d'enchantement funèbre et Verdi reprit le chemin de Milan. La vie aussitôt l'y ressaisit malgré lui-même. Il commença par se défendre. Sur les ruines de son art et de son bonheur, moins par lâcheté que par désespoir, il avait, lui aussi, juré le *gran rifiuto*. Mais la Providence n'agréa point son refus. Au mois de janvier 1841, un soir de neige, comme il errait par les rues de Milan, solitaire et farouche, l'impresario Merelli, qui faisait bonne garde, rencontra le sombre promeneur. Amicalement il lui reprocha sa fuite, sa retraite, son silence, et finit par glisser dans sa poche, avant de le quitter, le manuscrit d'un *libretto*. C'était le poème, si l'on ose ainsi parler, de *Nabucco*, écrit par un certain Solera pour le musicien des *Joyeuses commères de Windsor*, Nicolaï, qui l'avait refusé.

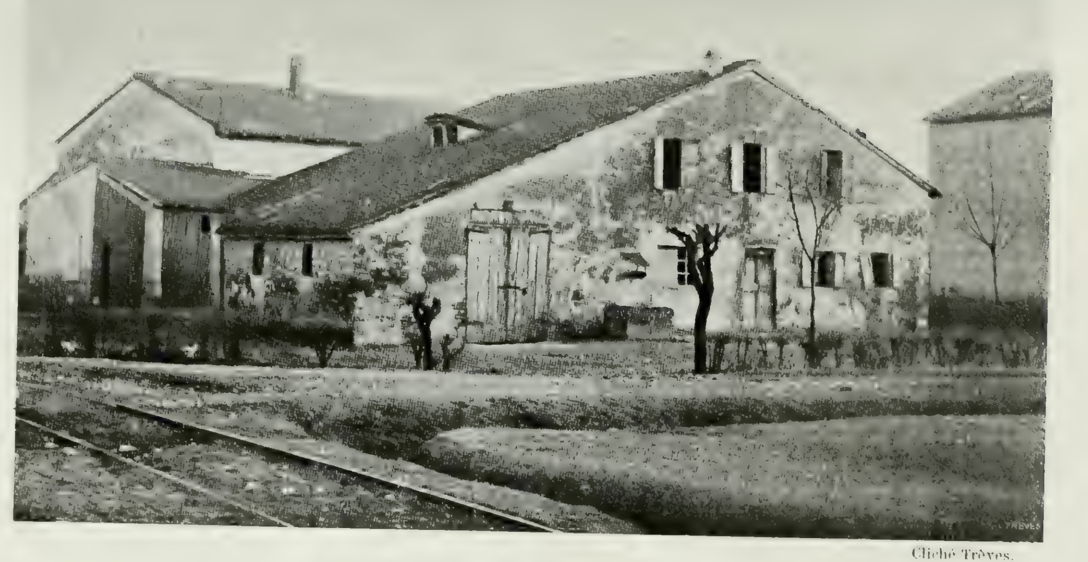
Après quelques semaines de lutte, la musique l'emporta sur la douleur. En trois mois, le premier opéra de Verdi, j'entends le premier qui compte, était achevé. Dès les répétitions, pour le personnel au moins du théâtre, le succès ne fit aucun doute. Solistes, choristes et jusqu'aux machinistes, en proie à je ne sais quelle fièvre, émus d'un frisson vraiment nouveau, promettaient à l'auteur un triomphe. Celui-ci dépassa leurs promesses. Le maître devenu vieux, quand par hasard on avait raison de sa modestie, rappelait parfois l'éclat et l'ardeur des premiers rayons de sa gloire. Il se revoyait, assis à l'orchestre, acclamé par une salle en délire, battu par l'ouragan des bravos et des cris, enveloppé d'éclairs, tel enfin qu'il reparut tant de fois ensuite et que Giacosa l'a montré dans son éloge funèbre : « essayant de raidir les fibres de son visage, pendant que tous les bras se tendaient vers lui et que se déchaînaient, violents comme des outrages, les hurlements de la multitude ».

Maintenant, si nous cherchons quel élément d'une telle musique provoqua tout de suite de telles explosions, nous reconnaîtrons aussitôt que ce fut la force. Au moment où parut Verdi, le Verdi de *Nabucco*, la musique italienne était en péril. Rossini l'avait abandonnée. Bellini, mort depuis peu, l'avait attendrie, il est vrai, mais alanguie aussi, et d'une langueur que Donizetti n'aurait pas suffi sans doute à guérir. Verdi vint la ranimer, non sans quelque rudesse, et la vie qu'il lui rendit fut assez abondante, assez généreuse, pour la soutenir

pendant cinquante ans et, cinquante ans après, pour la renouveler.

Si l'idéal dans l'art n'était, suivant la formule de Taine, que la manifestation d'un caractère essentiel et dominant, on pourrait affirmer que la force a presque toujours été l'idéal de Verdi. Pour certains philosophes ou métaphysiciens, l'objet de la musique, et ce qu'elle a pour fonction d'exprimer, c'est beaucoup moins la nature ou la qualité du sentiment, que ce n'en est le degré, l'énergie, et, pour ainsi parler, l'élément dynamique. A l'appui de cette thèse, on ne saurait trouver d'exemple plus frappant que les premiers opéras de Verdi. « Je suis une force qui va », dit un héros de Victor Hugo, ce Hernani que bientôt Verdi fera chanter. La musique de Verdi commença par n'être guère autre chose ; mais cette force va déjà si loin, si droit, si vite, que nous lui pardonnons, emportés et domptés par elle, sa violence, et, s'il le faut, sa brutalité.

L'Italie alors avait besoin de cette force ; elle l'attendait. A la terre de beauté, devenue terre d'esclavage, son esclavage commençait à peser. Le génie étincelant de Rossini, celui de Bellini, mélancolique et frêle, avaient cessé de correspondre et de suffire à l'état des esprits et des âmes. Ce que l'Italie de 1840 espérait, exigeait de sa musique, ce n'était plus l'agrément ni la volupté, c'était l'action et la passion, le souffle héroïque, l'appel au combat et des promesses de liberté. Verdi lui donna tout cela. Si jamais on écrivait cette Histoire de l'énergie nationale en Italie que



Cliché Trèves.

MAISON NATALE DE VERDI A RONCOLE

2

souhaitait Stendhal, Verdi mériterait d'y avoir son chapitre. Grand homme italien, il l'a été de plus d'une manière. Sa musique, au dire de Rossini, portait un casque, et c'est du mot d'Othello à Desdémone : *O ma belle guerrière !* que le peuple qu'elle venait affranchir aurait pu la saluer.

Nabucco, bien que cette abréviation du nom de Nabuchodonosor sente vaguement l'opérette, est un opéra très sérieux, tragique même, et par surcroît biblique, ou qui devrait l'être. Opéra, disons-nous. Mais, quand on parle des premiers ouvrages de Verdi, voire de quelques-uns des suivants, il ne faut pas entendre par ce mot la représentation musicale d'une action logique et complète, encore moins de personnages, de caractères, observés et rendus jusque dans le détail de la vérité et de la vie. Rien ne manque autant que la suite et la tenue à ces inégales rapsodies, où se mêlent, comme au hasard de l'improvisation, le meilleur et le pire. Il n'y a là que des morceaux, des fragments, ou des éclats (j'aime mieux des éclats) ; mais de quelques-uns, après soixante-dix années, la vigueur ne s'est point affaiblie, et par leur promptitude, leur spontanéité, leur naturel, ils nous surprennent et nous frappent encore aujourd'hui.

Dans *Nabucco*, de pareils traits ne sont pas rares. Dès les premières mesures de l'introduction, voici le contraste brusque, et qui restera toujours cher à Verdi, de la force au paroxysme avec l'extrême douceur. Çà et là s'élève un de ces grands ensembles, un de ces édifices, ou peut-être seulement de ces échafaudages sonores, que

jamais non plus le maître ne se lassera de bâtir. D'ailleurs aucun souci du lieu ni du temps; en un sujet oriental et sacré, comparable à celui de la fresque et de la tragédie, rien qui rappelle, il s'en faut, l'*Athalie* de Racine ou l'*Héliodore* de Raphaël. Peu de noblesse et pour ainsi dire pas de style : la vie, et voilà tout, une vie extérieure, sommaire, mais la vie. Avec cela, des signes épars de sérieux tragique et de vérité profonde ; quelque finesse même, certaines intentions, et dès le prélude, en un passage pseudo-classique, l'esquisse légère et comme furtive de l'admirable tableau qui domine et vaut tout l'ouvrage, le chœur des Hébreux prisonniers.

Nous sommes ici comme au seuil du génie d'un grand artiste. D'ici nous en apercevons déjà les signes essentiels et les caractères permanents. Mélodique et vocale, ainsi qu'elle est, ainsi qu'elle chante en ces pages, la musique de Verdi cessera quelque jour d'être seulement cela, mais elle sera cela toujours. Fidèlement italienne, pour forme et pour mode principal, elle aura jusqu'à le fin la voix, non l'orchestre, et la succession des notes plutôt que leur rencontre ou leur accord. Et cette forme, autant que toute autre, peut être excellente, ou médiocre, ou moins encore ; signe de la vie ou du néant, elle peut l'être de la vérité ou du mensonge. Dans l'œuvre de Verdi sans doute, il y aura mélodie et mélodie. Il n'y aura pas de mélodie plus belle que celle-ci, plus belle par la pureté comme par l'ampleur de son cours, par l'équilibre, l'eurythmie des périodes ou des membres qui la composent, par l'esprit qui la soutient, l'ordonne,

et fait d'elle, au lieu d'un mécanisme artificiel, un organisme vivant. Enfin le sentiment, ou l'*éthos*, en est admirable : infiniment triste, avec une noblesse, une sérénité infinie. On n'entend pas ici le cri de la révolte et de la haine, mais le cantique des souvenirs et des regrets. Pour une fois, le sujet de la Bible est compris et même égalé. *Illic sedimus et flevimus.* Le long des fleuves de Babylone, au murmure des harpes suspendues aux branches des saules et que la brise étrangère effleure, on croit voir, entendre tout un peuple assis et pleurant. A cette grandiose élégie on reconnaît déjà le Verdi qui, dans l'histoire de l'art italien, demeura si longtemps, jusqu'à son chef-d'œuvre suprême et contraire, le musicien de la douleur.

Dans la douleur de la nation captive, l'Italie reconnut sa douleur. Entre le génie de l'artiste et le sentiment national *Nabucco* marque la première rencontre. Une flamme en jaillit, dont la patrie s'embrasa tout entière. Le feu dura plusieurs années, se nourrissant de chaque œuvre nouvelle, fût-ce la moindre, fût-ce la pire. Un an après le chœur des Hébreux de *Nabucco,* c'étaient les chœurs aussi des *Lombardi alla prima Crociata* (1843). En 1846, à Venise, un *Attila* qui n'aurait mérité, comme la tragédie cornélienne du même nom, que le *holà !* de la fameuse épigramme, provoquait de bien autres exclamations. Chaque soir, quand revenaient ces deux vers :

Avrai tu l'universo,
Resti l'Italia a me.

« Aurais-tu l'univers, que l'Italie me reste ! », un cri formidable y répondait : « *A noi ! l'Italia a noi !* » A Rome, en 1849, aux accents du finale entraînant d'*Ernani* : « *A Carlo Quinto sia gloria e onor !* » tout le parterre se levait d'un seul bond et s'écriait d'une seule voix : « *A Pio Nono sia gloria e onor !* » tandis que pleuvaient sur la scène les drapeaux et les fleurs. Ainsi toute noble cause faisait en ce temps-là cette musique sienne. Elle servait tous les droits, y compris ceux, les plus respectables et les plus saints de tous, que l'Italie, délivrée par elle, devait violer un jour.

Taine aurait vraiment pu constater ici l'accord entre l'œuvre, le moment et le milieu. Il n'est pas jusqu'au nom du maître, qui n'eût, comme ses mélodies, quelque chose de robuste et d'éclatant. Verdi, cela sonne et cela monte. Et ce nom parla même aux yeux, comme cette musique aux oreilles et au cœur. On l'écrivait sur les murailles et, dans les cinq lettres qui le composent, ce n'était plus Verdi qu'on lisait, mais *V*ittorio *E*manuele *R*e *D'I*talia : c'était un signe, que l'oppresseur ne pouvait effacer ni proscrire, de ralliement, de révolte et de liberté.

Un an tout au plus après *Nabucco*, *I Lombardi*, sur le même théâtre, excitèrent le même enthousiasme, sans en être aussi dignes. Religieux et prêtant par surcroît aux allusions patriotiques, le sujet avait alarmé l'archevêque d'abord, puis le directeur de la police de Milan, Autrichiens tous les deux. L'entêtement de Verdi finit par triompher de l'un et de l'autre, et leur brève oppo-

sition ne servit qu'à rendre plus nerveuse l'attente publique et le succès plus retentissant.

A propos des *Lombardi*, un critique italien[1] a dit avec raison des premières œuvres de Verdi : « Les sursauts violents et fébriles dont elles sont constamment secouées, les rythmes énergiques, l'instrumentation vigoureuse, je ne sais quoi d'âpre et de sauvage qui nous choque aujourd'hui, c'est justement tout cela qui représentait au naturel et comme sur le vif l'état des esprits à cette époque. » Oui, par le rythme, par l'instrumentation, très souvent même par la qualité de la mélodie, la seconde partition est au-dessous de la précédente ; encore plus de banalité, parfois de grossièreté, s'y mêle avec une force juvénile et saine, plus de misère y succède à l'abondance et, plus nombreux, les vides, ou les trous, y sont aussi plus profonds. Une scène en particulier nous paraît un exemplaire typique de cet art et de ce style encore impur, mais d'où se dégagent et s'élèvent déjà quelques effluves de vie et de beauté.

Sur la rive du Jourdain, Giselda, héroïne chrétienne, a conduit, en soutenant ses pas, Oronte, un jeune infidèle, mortellement blessé dans les combats et qu'elle aime. « Ton amour est un crime ! » s'écrie, sortant de sa grotte, un ermite inattendu. Et voici que le guerrier païen, touché par la grâce, demande le baptême. Il le reçoit aussitôt, il en ressent déjà les effets, les délices, et désormais il ne respire, ne soupire plus que du

[1] Gino Monaldi.

côté du ciel, où l'amante, à la fois ravie et désolée, se réjouit d'introduire bientôt l'amant et se désespère de ne pouvoir le suivre encore.

Très développée en musique, la scène est fort inégale. Elle commence par une introduction, je ne dirai pas symphonique, oh! non, mais instrumentale, et s'achève en trio. Le prélude est d'une amabilité, d'une frivolité toute rossinienne, aussi éloigné que possible, — au-dessous, fort au-dessous — du sujet et du lieu de l'action. Je crois qu'on n'entendrait plus sans un sourire ce petit concerto. Mais la suite n'a rien de plaisant. Des accents vraiment sacrés et dignes de la circonstance, des harmonies quasi liturgiques, accompagnent l'effusion de l'eau sur le front du néophyte. Accordons que dans les cantilènes du baptisé, des grâces un peu trop sentimentales, amoureuses peut-être, expriment ou tentent d'exprimer l'opération de la grâce. N'importe, il y a là bien de l'élégance mélodique, de l'émotion, de la tendresse, avec des soupirs d'extase. Telle réplique de la fiancée-marraine est charmante de vivacité, presque de coquetterie. Et voici que le sentiment s'exalte et s'ennoblit. Voici le Verdi véritable et vainqueur, l'élan dramatique et lyrique à la fois, le mouvement et la flamme, cette force enfin qu'il faut subir, d'où qu'elle vienne, où qu'elle nous emporte, et qui peut se comparer, bonne ou mauvaise, à celle que les Italiens de la Renaissance appelaient la *virtù*.

Les cinq années qui suivirent *I Lombardi* ajoutèrent plus à l'œuvre de Verdi qu'à sa renommée. A peine si,

des neuf opéras de cette période, autre chose est resté que trois ou quatre noms. Noms d'ailleurs illustres : Hernani, Jeanne d'Arc, ou Macbeth, mais que la musique ne devait pas illustrer davantage.

Un critique italien assure qu'en 1847 ses compatriotes ne savaient presque rien de Shakespeare. Le *Macbeth* de Verdi, sur un livret misérable, ne dut pas leur en apprendre grand'chose. La première rencontre du poète et du musicien ne fut qu'une rapide entrevue, et encore ! Pourtant quelques traits au moins de lady Macbeth n'ont point échappé à l'instinct dramatique du maître. Le sujet, sinon le libretto, l'avait passionné. La musique, sa musique, ne lui fut jamais indifférente. Il écrivait à Barezzi : « Je vous dédie mon *Macbeth*, que j'aime entre tous mes opéras. »

Hâtons-nous, puisque aussi bien alors Verdi se hâtait lui-même. Le temps n'a pas épargné des œuvres où le temps n'eut point de part : *I Masnadieri* (*les Brigands*, d'après Schiller), *Il Corsaro*, d'après Byron, et la *Battaglia di Legnano*.

Tumultueux, bouillonnant, le génie de Verdi a jeté sa première écume. Il va maintenant produire des œuvres moins troubles, sinon, de longtemps encore, exemptes de toute impureté. L'une des plus oubliées, *Luisa Miller* (1849), n'est pas l'une des moins curieuses. Les signes y sont nombreux, et les présages, d'un sentiment aussi fort, souvent plus tendre, plus tempéré surtout que jadis, et, çà et là, d'un style tantôt ennobli et tantôt affiné. L'artiste y montre cette émotion familière.

intime, il y exprime cette faiblesse et cette détresse féminine qui fera touchantes jusqu'aux larmes les meilleures pages de la *Traviata*. *Luisa Miller* annonce même par moments un plus lointain avenir. Certains passages du dernier acte ne sont pas d'une forme moins libre, moins variée et moins sobre que ne seront les scènes finales d'*Otello*. Récitatif ou mélodique, le trait, l'accent, y est aussi bref en même temps qu'aussi sûr. Ici déjà le discours musical s'affranchit de la coupe régulière, en morceaux qui se succèdent et se ressemblent. Entre la déclamation et le chant il prend un tour plus naturel et plus souple, il suit un plus sinueux chemin. Pourtant le style ancien domine encore. Mais s'il descend parfois jusqu'à la banalité, peut-être plus bas, il se relève ailleurs et jusqu'aux cimes. Verdi, comme aucun autre, est l'homme de ces revanches et de ces surprises. Pour nous fondre ou nous fendre le cœur, il ne lui faut qu'un instant, moins qu'une page ou qu'une phrase même : un cri. J'en sais un, dans *Luisa Miller*, au moment où s'explique, trop tard pour sauver deux amants, un malentendu funeste à leur amour. Ce cri, soudain et déchirant, l'héroïne le jette sur un seul mot : « *Piangi!* Pleure ! » Je ne crois pas que jamais un musicien de théâtre ait noté plus éloquemment que Verdi, le Verdi de *Luisa Miller*, celui de *Rigoletto*, celui d'*Otello*, ce mot ou ceux qui lui ressemblent : « *Piangi*, *Pianto*, » tous ceux enfin qui signifient les pleurs.

Avec cette exclamation, qu'on pourrait appeler un raccourci pathétique, il n'est pas sans intérêt de com-

parer un véritable chant, non plus une explosion, mais une effusion de douleur et d'amour. Se croyant trahi, comme Otello, Rodolfo souffre et désespère comme lui. Quand nous disons : comme lui, nous entendons seulement que la passion qui les agite l'un et l'autre est la même. Mais combien se ressemblent peu les plaintes qu'à tous deux elle arrache ! Changeant, inégal et brisé, passant de la pure mélodie à la déclamation presque pure, soutenu, commenté par un orchestre auprès duquel celui-ci ne semble qu'une guitare, docile aux moindres détours et retours de la pensée, tel sera le discours musical du Maure. Au contraire, une simple cantilène, un « air », puisqu'il faut l'appeler par son nom, un air à peine accompagné, enferme ici en ses deux strophes régulières, en ses deux couplets identiques, la même souffrance et le même désespoir. Mais, pour y être ainsi retenue, la passion n'y est pas moins ardente. Le Verdi d'*Otello* touchera notre sensibilité par d'autres moyens, plus complexes et plus divers, mais d'une touche qui n'aura ni plus de force ni plus de profondeur.

Arrêtons-nous ici devant un admirable type de mélodie italienne, et, plus simplement, de mélodie. « *Quando le sere, al placido Chiaror d'un ciel stellato.* » En me rappelant ces paroles, un grand artiste de là-bas m'écrivait un jour : « Ah ! si tu savais ce que cette cantilène divine éveille d'échos et d'extases dans l'âme italienne et surtout dans l'âme de qui l'a chantée depuis sa plus tendre jeunesse ! Si tu savais ! » Puis, me citant

notre Jean-Jacques. Boito continuait ainsi : « On dit que jadis il fut défendu sous peine de mort de jouer le ranz des vaches dans les troupes des Suisses qui combattaient sur la terre étrangère, parce que ce chant faisait fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendaient, tant il excitait en eux le désir de revoir leur pays. » Et la lettre s'achevait sur ce nostalgique soupir : « Jeunesse ! patrie ! amour ! hélas ! hélas ! »

Peut-être n'est-il pas besoin d'avoir, ou de se faire « l'âme italienne », pour goûter la beauté, mélancolique et passionnée, d'un tel chant. Un chant ! Ce n'est en effet rien d'autre : une ligne, un fil de sons ; mais un fil de perles, et choisies, n'eut jamais plus de pureté. Musiciens d'aujourd'hui (je parle de ceux qui nous font notre musique et de nous, qui l'écoutons), il est temps d'y songer et d'y prendre garde. Pour la beauté des notes réunies, combinées, quelquefois en dépit d'elles-mêmes, nous oublions trop, et depuis trop longtemps, la beauté des notes successives. Il est juste de la rappeler. Grand mélodiste, Verdi sans doute n'a pas été cela toujours, mais il a été souvent, surtout cela. Le meilleur, et l'on peut vraiment dire le plus clair de son génie, a consisté dans la suite des sons. Rien de plus simple, de plus uni, de plus égal, que la façon dont ils se suivent dans la cantilène de *Luisa Miller*. Formée de notes peu nombreuses et voisines, elle se développe et se meut, sans écart, dans un petit espace. Un grand amour, une grande douleur y est pourtant contenue. La mélodie, et la mélodie vocale, voilà le mode, la catégorie de l'idéal

sonore, où nous allons voir, encore longtemps, se rapporter — je ne suis pas de ceux qui disent : se réduire — la nature ou l'essence de la musique de Verdi. Élément unique des premières partitions du maître, elle va faire encore la force, la vertu souveraine de celles qui suivent, de trois d'entre elles surtout, les plus populaires, qui se tiennent de près et qu'on pourrait appeler centrales : *Rigoletto*, le *Trovatore* et la *Traviata*. Moins inégale, active avec plus de suite et de discernement, plus disciplinée et mieux répartie, cette force ne se gardera sans doute pas de l'excès. Elle ne produira pas de sitôt des œuvres homogènes et totales, encore moins des organismes ingénieux et subtils ; mais, autant que des actions violentes et brèves, elle saura créer, d'un seul coup et d'une seule pièce, des êtres simples, robustes et vivants.

II

LA TRILOGIE POPULAIRE : « RIGOLETTO », LE « TROVATORE » ET LA « TRAVIATA »

Un vieil adage de l'école — est-il philosophique ou théologique ? — dit ceci : *Omne trinum est perfectum*, tout ce qui est triple est parfait. Je ne prétends certes pas l'appliquer à la trinité ou à la trilogie que forment les trois opéras les plus fameux de Verdi : *Rigoletto*, le *Trovatore* et la *Traviata*. Autant que la force, tout le monde, car ils sont populaires, en connaît la faiblesse,

les vides, ou, comme on dit vulgairement, les trous. Mais, admirables par endroits seulement, ils demeurent, dans l'ensemble et pour plus d'une cause, dignes de mémoire et d'étude. Encore inégaux, je le répète, ces trois ouvrages ont pourtant sur les précédents ce très notable avantage, qu'ils se tiennent, ou qu'ils tiennent, tout entiers. *Nabucco*, *I Lombardi*, *Luisa Miller* même et *tutti quanti* ne résisteraient pas à la représentation intégrale. *Rigoletto*, le *Trovatore* et la *Traviata* s'en tirent encore à leur honneur, avec une gloire même que cinquante ans n'ont pas détruite. Blessés, mutilés sans doute, ils restent debout; ils respirent, ils palpitent: en un mot, qui dit tout, ils vivent.

Très voisins par l'esprit, ils ne le sont pas moins par le temps. *Rigoletto* fut représenté pour la première fois à Venise, sur la scène de la Fenice, le 11 mars 1851. La première représentation du *Trovatore* eut lieu le 19 janvier 1853, à l'Apollo de Rome. Moins de deux mois après, le 6 mars, Venise encore vit l'apparition de la *Traviata*, et sa chute. On rapporte qu'il ne fallut pas à Verdi plus de quarante jours pour écrire *Rigoletto*. Peut-être, pour l'écrire. Quant à la *Traviata*, il est certain qu'elle fut composée à Rome pendant les répétitions mêmes du *Trovatore*. C'est ainsi, coup sur coup, en moins de deux années — et cela non plus n'est pas indifférent — qu'éclata, pour ainsi dire, la triple décharge qui dans la longue carrière du maître eut le plus de retentissement.

Devant ces trois partitions, qu'on pourrait appeler

centrales, de Verdi, n'ayons ni respect humain, ni fausse honte. Oublieux des modes actuelles et des préjugés présents, demeurons sincères et libres. Soit au goût, soit au dégoût du jour, ne cédons rien de nous-mêmes, rien non plus de ces œuvres, j'entends rien de ce qu'il est juste de soutenir d'elles et d'en sauver. Regardons-les, non pas sans doute *sub specie æternitatis* — qui donc oserait faire aussi tôt, même au génie, les promesses éternelles? — mais au moins sous un angle où plus de temps soit compris que le temps où nous sommes. Verdi le premier nous a donné l'exemple de cette hauteur et de cette largeur de vue, de cette indépendance et de ce courage. Après la sincérité, l'unique vertu qu'il recommanda jamais à l'artiste, c'est la bravoure. En 1876, à propos d'un jeune dramaturge, il écrivait : « Depuis quelque temps, tout le monde lui tombe dessus, mais je ne serais pas étonné qu'il eût raison, lui. Quand un artiste se permet, avant trente ans, d'avoir deux ou trois succès, on peut être bien sûr que le public ne tarde pas à en concevoir de l'ennui ; il regrette que ce polisson lui ait arraché quelques applaudissements et il saisit la moindre occasion de lui témoigner son mépris. Si l'artiste a la force d'affronter le courant et d'aller droit son chemin, arrivé à la quarantaine il est sauvé. Alors, le public ne le méprise plus : mais il prend ses grands airs et son fusil, toujours disposé à lui envoyer un bon coup d'escopette. L'auteur peut avoir du génie, du talent, toute la science du monde, n'importe ; c'est un combat qui ne se termine qu'avec sa vie (belle consolation pour

un auteur! Mais il ne succombera pas, s'il est armé d'une bonne cuirasse d'indifférence et de conviction. Malheur à lui s'il a peur. La peur est la ruine de nos artistes. Tout ce qui se fait aujourd'hui est né de la peur. On ne pense plus à suivre sa propre inspiration, on n'est préoccupé que de ne pas heurter les nerfs de X ou de Z. »

Il n'est pas très sûr que nos artistes, et non les moindres, soient devenus beaucoup plus braves. Et le public aussi, le public incertain et timide que nous sommes, pourrait se reconnaître à ce trait : « J'enrage de voir que le public n'a plus le courage ni d'applaudir ni de siffler franchement, loyalement. On l'a tellement bousculé, qu'il a perdu la tramontane. »

Comment l'aurions-nous retrouvée, si depuis lors on n'a fait que nous bousculer davantage ?

Au moins pour un moment, tirons-nous de la bousculade, ou de la mêlée. Tâchons de nous reprendre et de nous garer. L'oreille fermée aux débats, aux contradictions, goûtons, sans autre préoccupation que d'elle-même, une musique plus que toute autre instinctive, spontanée et naturelle, où la volonté préconçue, le parti pris et l'esprit de système n'eurent jamais aucune part. Verdi le premier se déclarait étranger à l'esthétique ou seulement à la critique de son art : « En fait de musique et de travaux concernant la musique, je ne crois ni à mon jugement ni à celui des autres. Rappelez-vous les opinions de Weber, de Schumann, de Mendelssohn, sur Rossini, Meyerbeer, etc., et dites moi si l'on peut



RIGOLETTO, DERNIER ACTE (SCÈNE DU QUATUOR)
(Extrait de l'*Illustration*).

se fier aux opinions d'un compositeur. » Autre aveu, plus humble encore : « Je ne suis qu'un paysan mal dégrossi, qui ne sut jamais formuler un jugement de deux sous... J'ai trouvé bien souvent en musique des choses qui me plaisaient ; jamais je n'en ai su rien dire, si ce n'est : elles me plaisent. »

Nous-mêmes, en parlant de lui, faisons un peu plus que lui, mais pas trop. Prenons-le tel qu'il est, simple avant tout. Que rien ne le complique ou ne l'embarrasse. Joubert avait raison : « Tout système est un artifice, une fabrique, qui m'intéresse peu. J'examine quelles richesses naturelles il contient et je ne prends garde qu'au trésor. »

La richesse, non pas du système, puisque Verdi n'en eut jamais aucun, mais de la nature à laquelle nous devons *Rigoletto*, le *Trovatore* et la *Traviata*, c'est, encore une fois, la mélodie. Et là-dessus on aurait toujours à dire, à redire plutôt, et, si ce n'est à se dédire, à se reprendre un peu quelquefois. Aussi bien Verdi le premier se défiait de la terminologie et de la classification. Il en redoutait les formules, souvent trop étroites pour contenir toute la vérité. Mélodiste, avons-nous dit de lui. Mais voici qu'il va lui-même nous défendre, sinon de le qualifier, au moins de le définir, de le limiter ainsi : « Il ne faut pas », écrivait-il au mois de septembre 1871, en achevant *Aida*, « il ne faut pas être seulement un mélodiste. » Et, protestant au nom des plus grands musiciens contre une telle restriction, il ajoutait : « Dans la musique, il y a quelque chose de

plus que la mélodie, quelque chose de plus que l'harmonie : il y a la musique. Cela, continuait-il, va te paraître un rébus... »

Rébus en effet, la nature ou l'être de la musique, et rébus éternel, que dans l'œuvre ou par l'œuvre d'aucun musicien jamais on ne devinera. Mais, à défaut de l'être même, on peut au moins saisir les qualités ou les caractères. Ceux qui distinguent la musique de Verdi ne sont nulle part aussi frappants que dans *Rigoletto*, le *Trovatore*, la *Traviata*. Prononçant l'oraison funèbre du maître, Giacosa les a bien discernés. Il a loué chez Verdi « la clarté, la mesure, la promptitude et la sûreté du coup, la passion brûlante, l'accent nerveux et précis, la pénétration aiguë, la révélation immédiate, le sens du réel, l'horreur de l'abstrait et la grande puissance communicative ». Retenons surtout ces deux mots : « révélation immédiate ». Dans les trois opéras que nous abordons, plus d'une page, plus d'une phrase, plus d'un accent les justifient. D'une part, entre la situation, ou la parole, et la musique ; de l'autre, entre la musique et nous, aucun obstacle alors, ou seulement aucun intervalle n'est sensible. Pas plus au sentiment, à la passion, qu'au discours, la musique ne paraît adaptée, appliquée du dehors. Au contraire elle en jaillit comme l'expression, ou plutôt comme l'éclat soudain, naturel et nécessaire ; elle est cette passion et cette parole même, sous la forme ou sous les espèces du son.

Certes nul n'ignore ni se songe à dissimuler tout ce que peut avoir de banal, de vulgaire, avec une puis-

sance singulière toujours, cette expression et cet éclat. Et peut-être on en trouverait la raison, l'une des raisons techniques, dans la brièveté et dans la répétition opiniâtre, que seule cette brièveté rend possible, de certains membres de phrase et de telles coupes rythmiques.

Enfin, quand on parle de la musique inégale — et nulle autre ne l'est davantage — de Verdi, il importe de s'entendre. Verdi, lorsqu'il est mauvais, ne l'est pas en quelque sorte par défaillance, par manquement : plutôt par abus et par excès. Il l'est avec franchise et presque avec audace. Jamais il ne biaise ou ne ruse ; jamais, comme les dieux antiques, et comme trop de musiciens modernes, jamais, dans les circonstances difficiles, il ne s'enveloppe de nuages. Il ne donne jamais l'impression du vague, du vide, ou de l'obscur, jamais celle de l'impuissance ou de l'épuisement. Il peut être choquant, blessant, mais non pas ennuyeux. En la plupart de ses œuvres, des passages médiocres, détestables, se rencontrent ; mais, s'il vous plaît, combien d'opéras sont excellents tout entiers ? C'est la condition et le malheur de la musique de théâtre, par le fait même de son alliance avec un drame, que les chefs-d'œuvre intégraux, absolus, en sont plus rares que ceux de la pure musique. Et puis les opéras, tous les opéras, ont contre eux, contre la possibilité de leur perfection, le temps même, les trois ou quatre heures, qu'ils durent. Comment s'étonner qu'avec de si beaux moments, ils renferment, pour la plupart, de

si vilains quarts d'heure! Ce n'est pas toujours dans les opéras de Verdi que ces derniers paraissent le plus longs et le plus pénibles. Aujourd'hui nous rions des opéras italiens de jadis et de leur public de *dilettanti*, qui ne daignait les écouter que par bribes, et seulement quand arrivaient ces morceaux que le président de Brosses appelait les « endroits forts ». Les autres passaient inentendus et servaient tout au plus d'accompagnement agréable au bruit de la conversation. Les auditeurs d'alors n'avaient pas apparemment la patience et la capacité d'ennui que certaine musique de notre temps nous a donnée. Mais, à parler franc, combien en connaissons-nous, de modernes opéras, et non pas seulement italiens, dignes tout au plus de notre intérêt inégal et de notre intermittente attention!

Les « endroits forts » ne manquent pas dans *Rigoletto*. Si Verdi s'éprit de ce sujet, c'est peut-être même à cause de la force : force du drame ou du mélodrame, force aussi de l'antithèse, élément où ne se plaisait pas moins que le génie du poète le génie du musicien. « Je crois, écrivait-il en 1853, que le meilleur sujet, quant à l'effet, que j'aie mis jusqu'à présent en musique, sans parler du mérite littéraire et poétique, c'est *Rigoletto*. On y trouve des situations extrêmement fortes, de la variété, du *brio*, du pathétique ; toutes les péripéties naissent de ce personnage léger et libertin qu'est le duc de Mantoue : les craintes de Rigoletto, la passion de Gilda et le reste, tout cela forme des épisodes dramatiques excellents, entre autres la scène du quatuor. Celle-ci, tou-

jours quant à l'effet, restera l'une des meilleures dont s'honore notre théâtre. »

La police autrichienne ne partagea pas l'enthousiasme du maestro. Avant que la première note de la partition fût écrite, la censure déclara qu'elle ne laisserait jamais représenter, même en musique, les trop galantes aventures d'un roi. Verdi, furieux, s'obstinait, jurant qu'il composerait l'ouvrage ou qu'il ne composerait plus rien. Et le pauvre librettiste de se désoler. Par bonheur, un commissaire de police était de ses amis. Dilettante et prisant fort le talent de Verdi, le fonctionnaire mélomane se chargea d'arranger les choses. Rien ne serait changé que les noms. « Ma foi, grommela Verdi, que m'importe qu'un roi descende au rang de duc, et de duc de Mantoue encore ? Triboulet ? On l'appellera si l'on veut Rigoletto. « Rigoletto » me va. Blanche deviendra Gilda, Saint-Vallier Monterone, et si l'opéra me fait quelque honneur, nos neveux apprendront qu'il fut écrit avec la collaboration d'un commissaire de police. »

L'opéra lui fit honneur. Aucun autre ne témoigne davantage de cette force où nous trouvons la marque peut-être la plus sensible du maître. Admirable quand elle s'y ramasse et s'y contient, elle y est encore, comment dirai-je, excusable et toujours entraînante, alors même qu'elle s'exagère et s'égare.

Puissante au plus haut degré, même sans la vérité, fût-ce contre elle, avec elle et pour elle, quel ne sera pas son pouvoir ! Alors, elle atteindra, cette musique, au paroxysme, à la frénésie, dont fournirait un exemple

la strette fameuse du duo de Rigoletto et de Gilda. Peu de formules mélodiques sont aussi triviales : il en est peu de plus brèves, de plus entraînantes, qui sifflent, cinglent et fouettent plus fort. Ce n'est rien, ce triolet à brusque détente et qui monte ; rien, moins que rien, cette progression tonale, cette modulation crue et cette disposition des voix, commune à tant de vieux duos : lui d'abord, elle ensuite et, pour finir, tous les deux ensemble. Mais c'est quelque chose que ce rythme implacable et cet élan furieux; quelque chose de sommaire, de brutal, mais d'irrésistible aussi, et qui porte au comble ce que nous appelions plus haut le dynamisme des sons.

Dans le même genre, à plusieurs degrés au-dessus, *Rigoletto*, qui n'est pas un chef-d'œuvre, contient un chef-d'œuvre : le quatrième acte en entier. Les quatre ou cinq dernières pages seules y sont de trop. Le reste est un raccourci magistral, et d'une maîtrise qui çà et là commence à se transformer. Des morceaux détachés, excellents d'ailleurs, le composent : la chanson libertine et le quatuor, où nous reviendrons ; le trio de l'orage et du meurtre, avec son accompagnement pittoresque et sinistre de chœurs invisibles, à bouche close. Mais entre les morceaux, dans la trame à la fois mélodique et récitative qui les relie, dans l'intervention et la fonction de l'orchestre, paraissent les signes d'un art qui s'élève et s'épure, qui, sans abdiquer rien de sa vigueur, y mêle déjà plus de goût et de discrétion, plus de mesure et de sobriété.





Clichés Ricordi.

VILLA SANT' AGATA

Les mêmes symptômes se montrent ailleurs. Un duo de Rigoletto avec Sparafucile n'est déjà plus accompagné, mais véritablement chanté par l'orchestre. Sur le fond instrumental, sinon symphonique, les deux voix se contentent de poser, de piquer leurs brèves, libres et très expressives répliques. L'orchestre encore a son rôle, et non le moindre, dans la grande scène, très libre également et très diverse, du bouffon redemandant sa fille aux courtisans. Quant à la voix ici, d'abord ce qu'elle chante n'a rien de commun avec un air proprement dit ; et puis, tour à tour injurieuse et plaintive, suppliante et terrible, veut-elle être une interprète fidèle, il faut alors qu'elle ne semble pas trop, ou du moins qu'elle ne semble pas seulement chanter.

Le génie dramatique de Verdi se plaît, disions-nous, à l'antithèse. Les effets de contraste sont nombreux dans *Rigoletto*. Le premier n'est pas le plus heureux. L'opéra commence, fort convenablement, par un adagio sombre, en rapport avec le sujet. Mais, aussitôt le rideau levé, quel éclat, et de quelle violence ! Sur quelle musique danse-t-on à la cour de Mantoue ! Les fêtes dans le grand monde ne furent jamais l'affaire de Verdi, pas plus du Verdi de *Rigoletto* que de celui d'*Ernani*, ou du *Ballo in maschera*. Aussi bien le genre est malaisé, même pour d'autres, et le Gounod du premier acte de *Roméo* n'y a pas non plus réussi. Vérone est si près de Mantoue ! Mais qui sait ? Il est possible que nous ayons tort et que ce qui nous semble ici trivialité ne soit que réalisme. Après tout, le répertoire des bals officiels n'est

pas composé comme une anthologie musicale, et les quadrilles, même d'honneur, n'ont pas coutume de se danser aux sons des symphonies de Mozart.

Autre contraste, celui-ci magnifique et saisissant. Échevelée et les vêtements en désordre, au sortir de la chambre funeste, Gilda vient d'avouer à son père son amour et sa honte. Elle a chanté, gémi, pleuré tout bas. L'orchestre à peine accompagna sa plainte, qu'à la fin seulement un trait vocal et plus pathétique a couronnée. Brusquement alors et sur la note même, sur la dernière note où la voix de la jeune fille est tombée, la voix du père semble ramasser l'invective et la jeter à ceux par qui fut perdue son enfant. Tonalités, mouvements, rythmes, sonorités, tout s'oppose et se heurte dans les deux périodes musicales, tout est contraste et conflit. Mais bientôt, grondante d'abord, chargée de colère et de haine, l'imprécation même s'affaisse, s'écrase et se fond dans un sanglot, dans ce seul mot de : « *Piangi!* Pleure! » auquel une fois encore Verdi confère une poignante beauté. Nouvelle antithèse, non plus entre deux personnages, mais dans l'âme d'un seul. On a dit du Verdi de cette époque, ou de cette manière, que, rapide et violent, il ne touchait que les sommets. Au-dessous d'eux, il découvre aussi les abîmes.

Enfin, dans toute la musique de théâtre, il n'est pas de plus forte antithèse que le célèbre quatuor de *Rigoletto*. Antithèse, et synthèse aussi : contraste, mais conciliation. La musique possède cet avantage de pouvoir être l'un et l'autre en même temps. Elle sait exprimer

à la fois des sentiments non seulement nombreux mais contraires, et faire de cette contrariété, tout en la respectant, une harmonie. On conteste aujourd'hui ce privilège à la musique, ou du moins on ne permet plus guère qu'elle en use. On ne tolère pas, soi-disant au nom de la vérité, que plusieurs personnages chantent ensemble. Comme si la vérité, entendue et restreinte ainsi, leur permettait, fût-ce tour à tour, de chanter ! Mais la vérité large, la vérité musicale, c'est la pluralité des sons, figure de la pluralité des âmes. Un Wagner même, tout ennemi qu'il fût du concert des voix, n'a pas toujours dédaigné d'y recourir. Osons le dire, il y a peut-être moins de distance que tout le monde ne le croit, et que d'aucuns ne l'avouent, d'un quatuor comme celui de *Rigoletto* à certain quintette, fort italien, des *Maitres chanteurs*. Mais l'orchestre, va-t-on répondre, l'orchestre ! Nous accordons volontiers qu'il n'est rien ici, moins que rien. Supprimons-le donc en pensée. Il reste quatre voix, mais qui suffisent à tout dire. Elles y ont bien suffi naguère. De combien de merveilles, sacrées ou profanes, ces quatre voix, qui sont toutes les voix humaines, n'ont-elles pas été, toutes seules, les ouvrières harmonieuses ! Il en est, de ces quatuors vocaux, que peut-être on n'attend pas que nous citions ici. Mais pourquoi ? Pourquoi ne les point appeler en témoignage, fût-ce de si loin, fût-ce de si haut ? Osons donc, à propos d'une scène de théâtre, évoquer des morceaux d'église. Ne craignons pas de nommer Palestrina lui-même, en parlant de Verdi, qui le rangeait

parmi les dieux. Que de motets pourrions-nous citer, pathétiques autant que pieux, dans l'œuvre immense du vieux maître. Quatre voix, et quatre voix d'Italie, ont créé ces chefs-d'œuvre. Trois siècles après, dans un ordre différent, inférieur, n'étant que celui des passions humaines, c'est un chef-d'œuvre aussi, que quatre voix, italiennes encore, ont créé.

Dans la catégorie très nombreuse des livrets d'opéra parfaitement inintelligibles, le livret du *Trovatore* occupe une place d'honneur. Nous en respecterons le mystère. Aussi bien celui-ci n'est pas défavorable à la musique. Pour goûter les beautés dramatiques, poétiques, romantiques même, éparses dans la partition de Verdi, point n'est besoin de comprendre le sujet. Il suffit de l'entrevoir. Souvenez-vous donc, moins d'une action suivie et de caractères constants, que de quelques tableaux et de deux ou trois silhouettes seulement : c'est Manrique, le chanteur errant ; c'est Leonora, vêtue de noir et pleurant dans la nuit au pied de la tour, d'où va descendre vers elle le plus touchant adieu ; surtout c'est Azucena, la Bohémienne farouche et tendre, vengeresse de sa mère qui périt sur le bûcher : Azucena, dont la figure traverse le mélodrame ou plutôt le domine et l'éclaire par moments du reflet de la flamme.

Sans parler du comte de Luna, lequel est un fantoche, ni Leonora, ni Manrique ne sont des personnages complets, pas même consistants. La vie dont ils vivent est partielle, intermittente aussi. Mais, quand

elle se manifeste, tantôt c'est avec une violence, une brutalité même dont aucun opéra de Verdi n'offre de plus nombreux exemples, tantôt c'est avec une douceur de rêve. J'en atteste la flottante et triste canzone du trouvère et surtout les aveux de Leonora, non pas à Manrique, mais à la confidente, personnage obligé de l'ancien opéra italien comme de la tragédie classique. Un éclat de passion et de voix termine cette page : mais elle commence par un récitatif ému, vaguement troublé, que suit un andante où, sans paroles même, on goûte un moment le charme de la pure musique. Il est question ici de la nuit, des étoiles, d'un premier frisson d'amour, et sur tout cet *ambiente* romantique, le musicien, qu'on ne savait peut-être pas aussi délicat, a répandu les demi-teintes légères d'une exquise mélancolie.

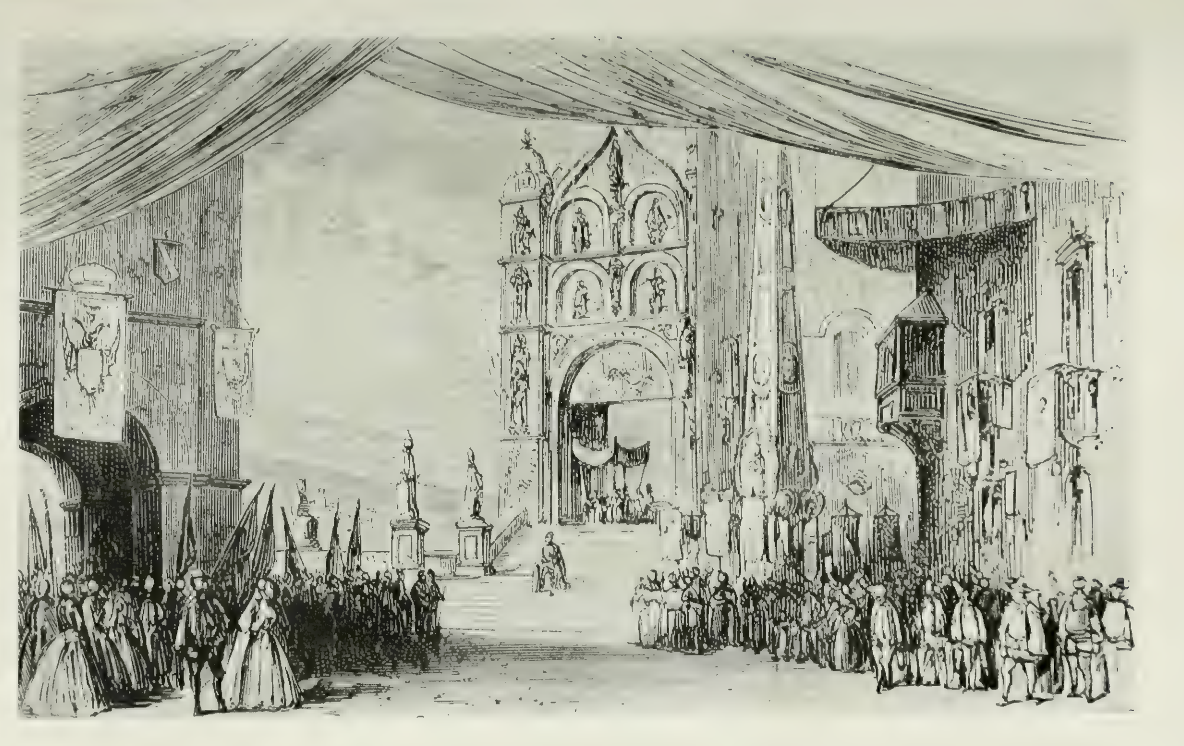
A l'autre pôle, dans l'ordre de la force, le Verdi du *Trovatore* a porté quelques-uns de ses plus rudes coups. C'est la fameuse, la furieuse cabalette de ténor : *Di quella pira*, par laquelle il est difficile de ne point avoir au moins les nerfs ébranlés. Au dernier acte, lorsque Manrique apprend le prix dont Leonora a payé sa grâce, c'est beaucoup moins qu'un air, qu'une phrase même, c'est un de ces cris soudains, et qui, ceux-là, nous percent le cœur, que le musicien de Manrique ou de Radamès arrache à ses héros au contact et comme sous la morsure d'une atroce douleur.

Nous faut-il encore, toujours, après le quatuor de *Rigoletto*, une vigoureuse antithèse ? Sur la scène

lyrique — oui, sur la scène seulement, l'orchestre, comme d'habitude, y prenant peu de part, — c'en est une, simple et saisissante, que le célèbre *Miserere*.

Le contraste est là partout : entre le chœur religieux et les monodies passionnées, entre les deux voix des amants, entre les deux modes, majeur et mineur, entre les deux rythmes qui se suivent et s'opposent : l'un saccadé, haletant, l'autre qui se déploie et répond à des sanglots par l'effusion d'une aussi profonde mais plus égale douleur. Ici comme là-bas, au pied du donjon espagnol comme dans le bouge italien, la voix fait tout, elle est tout et suffit à tout. Nul orchestre, même wagnérien, n'exprimera jamais plus de passion, plus de souffrance, et plus humaine. Si l'on osait jouer sur les mots, et sur des mots sacrés, on dirait du génie purement vocal, créateur de scènes pareilles, qu'il est la *Voix*, la Vérité et la Vie.

Elle anime, cette vie, la tragique figure d'Azucena. Et cette vérité, nous avons déjà dit qu'il ne faut pas, au moins dans l'ordre des faits, la serrer de trop près. Mais le caractère du personnage est d'un relief et d'un éclat singulier. Jeune fille, Azucena a vu le supplice de sa mère, par le feu. Mère à son tour, je crois je n'affirme pas que, par une horrible méprise, au lieu de l'enfant dérobé, qui devait servir à sa vengeance, elle a, dans les flammes encore, jeté son propre enfant. Au début du second acte, c'est du moins ce que raconte la Bohémienne, en un récit magnifique de haine et d'horreur. Elle le fait à ses compagnons de Bohême, la nuit.



DON CARLOS, ACTE III, LES DÉPUTÉS FLAMANDS
(Extrait de l'*Illustration*).

dans la montagne, auprès du foyer dont la lueur ravive et rallume en elle d'atroces souvenirs. La musique ici n'a rien négligé, pas même le décor. Un jour, le Bizet de *Carmen* pourra bien dessiner et peindre son campement de Bohémiens avec plus de finesse ; le Verdi du *Trovatore* aura brossé le sien d'une touche plus sommaire et plus éclatante.

Hans de Bülow disait : « Au commencement était le rythme. » Le rythme est ici, non certes par l'originalité ni par la richesse, mais par la rudesse opiniâtre, le grand principe de beauté. La mélodie porte sur lui ; c'est de lui, comme d'un tremplin, qu'elle s'élance et rejaillit toujours plus haut en traits de feu. Les Bohémiens se sont éloignés. Maintenant, pour le seul Manrique, élevé, chéri par elle comme son fils et qui croit l'être, Azucena poursuit le sinistre vocero. Alors le rythme change ; l'orchestre, à coups redoublés, excite, précipite la voix. Ode à la flamme, au bûcher, et serment d'inexpiable haine, brûlante ainsi d'une double ardeur, pittoresque et pathétique à la fois, il y a peu de pages aussi lyriques et dramatiques tout ensemble dans la musique du feu.

Par moments cette flamme s'éteint. Lasse alors de maudire, la sibylle farouche n'est plus qu'une humble, une pauvre mère, trompant en quelque sorte à force d'amour pour l'enfant adopté l'inconsolable deuil de l'enfant véritable et perdu. Captive avec Manrique et condamnée à périr avec lui, quelle n'est point, en leur dernier entretien, sa mélancolie, sa lassitude et sa

détresse! Comme elle lui parle, à ce fils! Mais ailleurs, au comte de Luna, comme elle parle de l'autre et comme elle le pleure ! Ainsi le même personnage, après ses emportements, a ses défaillances, qui ne sont pas moins belles. Ainsi, dans le mélodrame obscur, la musique éclaire, sinon les faits, du moins quelques âmes. Certes on ne saurait trop admirer la musique, lorsque, s'étant proposé un sujet, un poème digne d'elle, un *Lohengrin*, un *Tristan*, elle l'égale, à moins qu'elle ne le surpasse. Il faut avouer pourtant qu'elle peut être admirable encore, ouvrière ou créatrice unique, quand elle tire du néant ne fût-ce que de pareilles étincelles de vie et de beauté.

Deux mois après la représentation du *Trovatore* à Rome, le 7 mars 1853, Verdi adressait de Venise à l'un de ses amis ce billet :

« Caro Emanuele,

« Hier soir, la *Traviata*. Fiasco. Est-ce ma faute, ou celle des chanteurs ? Le temps jugera. »

Le temps jugea très vite, contre les chanteurs. Moins d'une année après, à Venise toujours, la *Traviata* allait aux nues, et même plus haut : *alle stelle*, comme disent les Italiens, « aux étoiles ». Elle n'en est pas retombée. Un jour qu'on demandait à Verdi lequel de ses ouvrages il préférait : « Si j'étais un maestro, ce serait *Rigoletto* ; si j'étais un dilettante, j'aimerais mieux la *Traviata*. » Plus tendre en effet, tendre plus

constamment que ses sœurs, l'œuvre est bien digne d'une tendresse ou d'une « dilection » particulière. Parmi tant de drames impétueux et tumultueux, elle est une élégie intime, où la sensibilité délicate et profonde que *Luisa Miller* promettait s'est épanouie.

Élégie intime et, chose rare dans l'histoire de la musique, moderne élégie. On trouverait peu d'exemples d'une pièce comme *La Dame aux Camélias*, contemporaine par le sujet et les personnages, et passant, d'emblée, de la scène littéraire sur la scène lyrique. De la part de la musique, plus amie d'ordinaire de l'éloignement et du recul, il y avait dans cette acceptation, dans cette recherche de l'actualité, quelque chose d'insolite et d'audacieux, et cela même tenta le musicien. Il se montra hardi jusqu'au bout. La *Traviata* fut représentée à l'origine, comme elle cessa de l'être ensuite, mais comme elle l'est de nouveau maintenant, et doit l'être, en costumes de l'époque, de son époque à elle. Et c'est fort bien ainsi, la musique elle-même étant celle du temps. Non moins que la poésie, j'aime la vérité, je dirais volontiers le réalisme de la *Traviata*. Il convient par exemple que le caractère et jusqu'à la condition de l'héroïne, son entourage, le monde — ou le demi-monde — où elle s'agite et s'amuse, que tout cela se reconnaisse d'abord, avant la rencontre qui soudain changera son âme et sa destinée. A cet égard, plus d'un passage du premier acte est significatif. Il sied pour cette fois que la musique de fête, d'une fête chez Marguerite Gautier, ait quelque chose de

facile, de libre, pour ne pas dire — ou plutôt pourquoi ne le dirions-nous pas ? — d'un peu débraillé. Rien de plus juste, et pour les mêmes raisons, que le ton dégagé du fameux *brindisi*, chanson de jeunesse et de plaisir, avec, au premier tournant de la phrase, une ombre qui ne fait que passer, mais qui passe, de rêve et de mélancolie. Dans le rôle de Marguerite, au premier acte toujours, telle formule, qui serait banale ailleurs, reçoit de la situation et du personnage un accent de vérité. Ici les roulades mêmes, voire les « cocottes », loin d'être déplacées, prennent de l'expression et de l'éloquence. C'est pour se griser, pour s'étourdir, que Marguerite les prodigue, et quand, au chant d'amour qui monte vers elle, sa voix, rieuse et folle encore, ne répond que par des traits étincelants, c'est pour en couvrir l'autre voix, qui la trouble, et, s'il est possible, pour l'en accabler.

Enfin, dernière touche de réalisme, ou de vérisme : au quatrième acte, sous les fenêtres de Marguerite agonisante, le chœur du bœuf gras. Un chœur ? à peine : plutôt un refrain populaire, au rythme, aux intonations plus que vulgaires, j'allais dire « canaille » à dessein. Voilà qui proteste encore et bien haut contre la représentation en style Louis XIII ou Louis XV de la très contemporaine *Traviata*. C'est ici la rue de notre époque, de notre Paris presque d'hier : dans la boue et la neige fondante de février ou de mars, c'est le carnaval que notre enfance a connu, et rien n'est plus sinistre que de l'entendre rouler, grossier, ignoble,

derrière les vitres closes et grises de la chambre de mort.

Verdi me racontait un jour qu'il avait été sollicité, et tenté, de mettre en musique le drame de Sardou : *Patrie!* Ce qui l'en empêcha, c'est l'horreur qu'il ressentait pour le caractère, odieux en effet, de l'héroïne. Mais pour Marguerite, il n'éprouva que sympathie, indulgence et miséricorde. Il a fait d'elle une des créatures les plus touchantes qui parurent jamais sur une scène lyrique. Avec amour il a dessiné, modelé cette figure d'amour. L'analyse en serait facile, on en pourrait aisément étudier les traits délicats, les lumières et les ombres. Rien de cru dans les unes, et dans les autres rien de lourd. Pour évoquer Marguerite vivante, et mourante, point ne serait besoin de citer des pages complètes ou des airs tout entiers. Il suffirait de rappeler des indications et comme des amorces mélodiques, parfois moins encore, et, dans le dernier acte surtout, si varié, si libre de style, telle phrase, telle mesure de récitatif, l'intonation caressante et plaintive de quelques mots à demi chantés et soupirés à demi. Au début de cet acte, il est une longue mélodie, non de la voix, mais de l'orchestre, où s'exhale une dernière fois toute la tendresse et toute la tristesse de ce cœur de femme, qui bientôt va cesser de battre. C'est une simple, très simple mélodie, mais qui révèle, dans le style mélodique même de Verdi, quelques signes nouveaux. Elle commence d'une certaine manière, ou plutôt, au contraire, d'une manière incertaine, et dont

on ne trouverait jusque-là chez Verdi que peu d'exemples. Loin de s'imposer tout de suite, et carrément, le chant se dégage d'une série d'accords aigus, frêles comme un souffle d'agonie; il s'en dégage peu à peu, de biais, par surprise et avec mystère. Ce n'est pas tout : née en quelque sorte autrement que les mélodies coutumières du maître, celle ci ne vit pas non plus de même. Encore une fois elle est un chant, sans être un air. Elle ne se divise pas en périodes, en reprises qui se font pendant. Au lieu de se répéter, elle se développe, elle suit un libre cours, et l'eurythmie seule, non la symétrie, est sa loi. Quant au sentiment général de l'œuvre, il donne peut-être en cette cantilène sa plus douce et sa plus triste fleur. Au seuil du dernier acte de la *Traviata*, on se souvient du *Purgatoire* de Dante,

... ove i lamenti
Non suonan come guai, ma son sospiri.

« où les plaintes ne résonnent pas comme des cris, mais sont des soupirs. »

Pourtant le drame, avec Verdi, ne perd jamais ses droits. On sait la manière dont il le traite et le mène en musique. C'est la manière forte, une manière simple et brève aussi. Au troisième acte, dans une fête, Armand et Marguerite vont se rencontrer. Comment le musicien, et le musicien de théâtre, avant cette rencontre, en a t-il rendu l'approche et la menace? Par l'opposition de deux éléments ou de deux effets sommaires et puis-

sants. L'un est un mouvement continu de l'orchestre, frisson et murmure à la fois, aux tonalités sombres, au rythme inquiet et haletant. Là-dessus, un *parlando* léger, craintif, se pose par intervalles et tout bas. Puis, de cette vague rumeur voici que s'élève le chant de la pauvre fille, véritable chant celui-là, plainte, appel de détresse et d'effroi. Autant la musique se contenait, autant elle s'épanche et s'emporte. Elle opère sous deux formes, par deux forces successives, opposées mais égales. Elle unit l'action et la passion dans un raccourci vigoureux.

Enfin le suprême éclat de la passion dans la *Traviata*, l'un des plus émouvants qu'il y ait dans la musique de théâtre tout entière, c'est la scène de l'adieu ; adieu qui n'en est un véritable, éternel peut-être, que dans le pensée de Marguerite seule ; adieu que fait plus déchirant encore le secret qu'elle est seule à connaître, l'héroïque et douloureux mensonge que seule et jusqu'au bout elle doit soutenir. Alors, plus que jamais variée et libre, la musique a dû briser le moule de l'air ou du morceau. Mais il n'est pas un des éléments dont elle dispose, auquel elle n'ait ici recours. Tout lui sert à préparer le grand coup, si j'ose dire, qu'il faut qu'elle frappe : c'est l'orchestre autant que la voix, c'est la hâte du mouvement et la fièvre du rythme, c'est la brusquerie des modulations ; ce sont des arrêts, des ruptures, puis des reprises soudaines ; c'est un gémissement chromatique, c'est l'attaque et comme l'âpre morsure d'une note inattendue et terrible, ce

sont des trilles à demi fous, qui semblent rire et pleurer à la fois. Enfin, pour achever ou couronner le crescendo général et pathétique, jaillit une mélodie ou plutôt une mélopée éperdue, et qu'on dirait improvisée, tant elle a de naturel en même temps que d'éloquence. Et c'est un trémolo — quoi d'aussi vulgaire, d'aussi pauvre ! — qui la soutient, bien plus qui la soulève, et l'emporte sur une des plus hautes cimes où jamais ait atteint la musique d'amour.

Musique d'amour, ou de souffrance, ou de colère, la musique de la *Traviata*, du *Trovatore* et de *Rigoletto* est avant tout une musique vivante, une musique humaine. Boito nous l'écrivait un jour admirablement : « Nul n'a mieux compris, mieux exprimé que Verdi le sens de vivre. Il était homme parmi les hommes et il osait l'être. On lui aurait offert d'être un dieu, il aurait refusé, car il aimait se sentir humain et vainqueur dans le cercle ardent de l'épreuve terrestre. »

Ce cercle est plus vaste qu'une âme unique, que le sujet ou l'action d'un seul opéra. Pour que la musique de théâtre soit tout à fait la musique, il faut qu'elle s'étende, au delà de la signification individuelle, jusqu'à l'expression de l'universelle vérité. Avec, après un personnage particulier, il faut qu'elle représente, qu'elle soit nous et nous tous ; que tous, à tel moment de notre destinée, sous tel aspect de notre être, nous nous reconnaissions en elle, que nous ayons, fût-ce involontairement et comme d'instinct, recours à elle

pour manifester au dehors quelque chose de nous. L'art de Verdi a possédé ce caractère du grand art : la généralité. Plus d'une mélodie du maître a passé de la scène dans la vie, dans celle des petits ou des grands, dans celle de l'élite et dans celle de la foule.

On a rapporté ce trait de Cavour. C'était en 1859, à l'heure où se jouait le destin de sa patrie. Le ministre piémontais était dans son cabinet, inquiet, nerveux, attendant la dépêche qui devait lui annoncer le passage du Tessin par les troupes autrichiennes, signal assuré de l'intervention française. Le télégramme n'arrivait pas. Il arrive enfin. Cavour l'arrache des mains du porteur, l'ouvre, le lit et son visage s'enflamme. Il veut parler et ne peut pas. Il chancelle, on croit qu'il va tomber et l'on s'empresse autour de lui. Mais tout à coup il ouvre la fenêtre et lance au dehors, à pleine voix, la fameuse cabalette du *Trovatore : Di quella pira*. La musique, et cette musique seule, avait été capable d'égaler son émotion, de la traduire et de l'en délivrer.

Autant que l'homme d'État, et plus vivement encore, combien d'hommes du peuple ont senti passer leur âme dans un chant du musicien populaire entre tous !

On ne dira pas de Verdi qu'il est venu parmi les siens et que les siens ne l'ont pas connu. Ils le connaissent encore et se reconnaissent en lui. Nous-mêmes, pour le bien entendre, il nous faut l'entendre chez eux, chanté par eux. La loi du « milieu », comme on l'appelle, ou, comme on devrait la nommer, de l'entourage,

n'est point une vaine loi. Je me souviens qu'à la fin d'un après-midi romain, sur les terrasses du Pincio, j'écoutais un orchestre militaire jouer, et bien jouer, la sublime ouverture de *Léonore*, de Beethoven. A peine si je reconnus le chef-d'œuvre, ou plutôt je le méconnus. Ce n'était pas ma faute, encore moins la sienne. Mais les choses mêmes, le temps et le lieu, me le rendaient étranger, bien plus, importun et contraire. Je ne savais plus ce que me voulaient, sous les palmiers, ces accents trop sévères, et la sainte, mais sombre héroïne, était impuissante contre l'enchantement doré du soir.

Quelques heures après, je sortais du théâtre, d'un méchant théâtre populaire. De médiocres artistes y avaient chanté *Rigoletto* pour de petites gens. Mais comme ils avaient compris, tous ces Italiens, leur musique d'Italie! Comme ils en avaient, les uns traduit, les autres ressenti le mouvement, l'ardeur et la vie! Comme ils m'avaient fait comprendre à moi-même que cette musique n'est pas le produit de la méditation profonde et de la science, mais le jaillissement de l'instinct génial et de l'improvisation passionnée! Je revins à pas lents, sous les étoiles. Des voix jeunes, amoureuses, mêlaient au bruit de la fontaine de Trevi le refrain du duc de Mantoue : *La donna è mobile*, et je me disais qu'une petite chanson peut être une grande chose, puisqu'elle est capable de contenir et d'exprimer tout le mystère de la jeunesse, des eaux, du printemps et de la nuit.

III

L'ÉVOLUTION : « DON CARLOS ». « AIDA ». — LE « REQUIEM » ET LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Devant le nombre des opéras de Verdi, il arrive parfois qu'on hésite, ou qu'on recule, et qu'on dise aussi d'eux : « Ils sont trop. » Dans l'espace de dix-huit années compris entre la *Traviata* (1853) et *Aida* (1871), on n'en compte pas moins de six : les *Vêpres siciliennes*, *Simon Boccanegra*, *Arnoldo* (nouvelle édition et véritable reprise, ou raccommodage, d'un certain et malheureux *Stiffelio*), *Un Ballo in maschera*, *la Forza del Destino* et *Don Carlos*. L'avant-dernier de ces ouvrages fut donné à Saint-Pétersbourg. Verdi composa le premier et le dernier pour notre Académie, alors impériale, de musique, l'un et l'autre à l'occasion d'une exposition universelle : les *Vêpres siciliennes* en 1855 et *Don Carlos* en 1867.

Nous faisons volontiers, nous Français, dater de *Don Carlos* l'évolution décisive du génie, ou du style, ou de la manière de Verdi. Et nous avons pour cela des raisons qui sont de l'ordre patriotique ou national. Il nous plaît de rappeler que *Don Carlos* ne fut pas seulement composé pour nous, mais selon nous : sur des paroles françaises d'abord, et puis et surtout suivant l'esthétique générale, et comme sur le modèle du genre que pendant les trois quarts à peu près du XIXe siècle

on appela « le grand opéra français ». *La Muette* et *Guillaume Tell, la Juive* et les quatre ouvrages de Meyerbeer en demeurent les plus fameux exemplaires, inégalement admirables, et d'ailleurs méprisés également aujourd'hui. Pour des motifs analogues, mais inverses, les Italiens font une place plus haute au *Ballo in maschera.* L'œuvre est en effet plus purement italienne. Chantante, et pathétique surtout, mais parfois légère et ne dédaignant pas, au besoin, le ton de la comédie, elle renferme une admirable page d'amour, une de ces amples périodes qu'excella toujours à construire, à développer et à porter, très haut, le génie lyrique italien. Avec cela, dans le style accoutumé de Verdi paraissent, peu sensibles encore et peu nombreux, les symptômes d'un style nouveau. C'est, dès le prélude, une esquisse de polyphonie ; ailleurs, en des passages secondaires, c'est une écriture plus attentive et plus serrée. Il n'en est pas moins vrai que, dans la carrière du maître, *Don Carlos* importe et signifie davantage. Mais, hâtons-nous de le dire, c'est à la condition qu'on parle d'évolution, non de progrès, et d'importance, encore une fois, plutôt que de beauté.

Par la beauté musicale et dramatique, par le caractère et par l'originalité, par la force qui tantôt se concentre et tantôt se déploie, par l'abondance et l'exubérance mélodique, un *Rigoletto,* une *Traviata* demeurent au-dessus de *Don Carlos.* Ils ont plus de naturel et de spontanéité. Ils contiennent et communiquent une autre émotion, une autre flamme, une autre vie, et s'il fal-

lait désigner Verdi par le nom d'un seul de ses ouvrages, ce n'est pas le musicien de *Don Carlos* qu'on saluerait en lui.

Où donc est l'intérêt particulier de l'œuvre? Où le signe et le point de départ de l'évolution qu'elle inaugure, qui se poursuivra par *Aida*, et qu'*Otello*, puis *Falstaff*, à la surprise, à l'admiration générale, viendront magnifiquement couronner? Il s'opère, ce premier changement, dans l'esprit et la conception générale ; il consiste dans le pressentiment et l'aperçu plutôt que dans la pratique encore d'un style plus égal et plus soigné, dans le recours aussi à des éléments, à des formes sonores plus nombreuses, plus variées, parfois plus délicates, dans le partage plus équitable et plus harmonieux de l'opéra entre les « endroits forts » et les passages intermédiaires, les accessoires ou les alentours.

Écrivant *Don Carlos* en 1867, Verdi fit à l'art français de cette époque sinon des sacrifices, du moins quelques politesses. Il dut compter avec les traditions ou les conventions de notre opéra, de notre « grand opéra » d'alors. Et de cette grandeur même la longueur était considérée comme un élément. Verdi renonça pour une fois à la brièveté qu'il aimait par-dessus toute chose. Il accepta la coupe française, en cinq actes. Il ne refusa pas non plus d'accorder en son œuvre une certaine importance à la mise en scène, au spectacle, à tout un ensemble de signes extérieurs, condition aussi de notre art, mais que son art à lui jusqu'alors avait

négligés. Tout cela n'alla point sans effort, et sans un effort apparent. La musique du maître ne s'accommoda pas complètement d'un cadre à la fois trop vaste et trop chargé. Malgré ses beautés, elle trahit un peu d'embarras, d'incertitude et d'équivoque. Mais quelque chose du moins s'y affirme, et c'est la tendance, l'aspiration que nous signalions tout à l'heure, le très noble souci de réaliser une œuvre plus homogène, mieux équilibrée, mieux liée en toutes ses parties, une œuvre qui soit moins une inégale rapsodie et davantage un organisme harmonieux.

Voilà l'évolution dont une scène de *Don Carlos*, entre toutes, offre un éloquent témoignage. Non pas certes plus belle que telle ou telle, appartenant aux ouvrages précédents, elle est belle d'une autre manière, que dis-je, de plusieurs autres manières, et cette pluralité même est ici marque de nouveauté. Une scène? On l'appellerait peut-être mieux un tableau, voire un portrait; portrait historique, où la noblesse du style ne le cède pas à la dignité du modèle. Celui-ci n'est autre que Philippe II, et Philippe II jaloux, et jaloux de son fils, l'infant Don Carlos, dans lequel à la fois il vient de découvrir un rebelle et commence à soupçonner un rival. En proie à ce double tourment, où l'angoisse d'amour l'emporte, le vieux roi songe et souffre, dans la nuit qui s'achève, assis devant sa table, où deux flambeaux finissent de se consumer. C'est ici l'un des beaux monologues de la tragédie lyrique au siècle dernier. C'est un air, et même avec la reprise classique. La



AIDA, DEUXIÈME ACTE, ENTRÉE DE LA VILLE DE THÈBES
Décor de M. Lavastre (Bibliothèque de l'Opéra).

mélodie en est belle d'ampleur et, par moments, d'éclat, de cet éclat où Verdi se reconnaît toujours. Elle dessine, elle enveloppe d'un trait à la fois large et précis le personnage tout entier. En outre, elle ne s'arrête pas à la surface et, non moins que l'étendue, elle a la profondeur. Oui, c'est un air, mais c'est quelque chose de plus. D'autres formes sonores le précèdent, l'environnent et le complètent. Autour de l'élément de pure mélodie, Verdi a groupé des éléments encore, nombreux mais choisis, qui servent au portrait de fond, de dessous et d'atmosphère : d'abord une introduction qu'on peut bien appeler symphonique, si par symphonie on entend, comme on le doit, non pas seulement le développement des idées, mais la pluralité des parties ou des voix instrumentales, toutes chantantes et toutes expressives. Ajoutons la variété des mouvements; notons au passage ne fût-ce que l'effet de certains triolets, intervenant dans un rythme binaire, carré, comme pour le détendre et l'amollir. Enfin et surtout quand nous aurons signalé la succession et parfois l'heureuse fusion du style chantant et du style récitatif, la souplesse et la liberté du discours lyrique, alors peut-être nous aurons montré combien de détails nouveaux, tous intéressants, tous efficaces, viennent s'adjoindre, dans un art qui se transforme et s'enrichit, au grand parti pris et à la vaste généralisation d'autrefois.

Le 16 juillet 1870, Verdi écrivait à l'un de ses amis : « Je vous ait dit que je suis occupé. Devinez à quoi ? A

composer un opéra pour le Caire ! Ouf ! Je n'irai pas le mettre en scène : j'aurais peur de rester là-bas, momifié. » Pourtant rien n'était moins à craindre. Verdi n'avait jamais été plus vivant, de cette vie active, ardente, qui devait jusqu'à la fin s'accroître et se renouveler en lui. Trois ans s'étaient écoulés depuis *Don Carlos*. L'heure était grave, menaçante même. *Lohengrin* allait passer les Alpes et descendre en vainqueur. Verdi s'arma pour la défense du génie de sa race. Mais, quoi qu'on ait prétendu alors et depuis, il ne s'arma que de ses propres armes. Il n'emprunta ni ne céda rien à son terrible adversaire. Quelqu'un l'a dit en termes pittoresques : pour s'élever de plus en plus, c'est sur ses propres épaules que Verdi toujours est monté.

Si nous écoutons ses derniers opéras, à partir d'*Aida*, nous n'y entendrons pour ainsi dire pas un écho de la plus grande voix dont la fin du XIXe siècle ait retenti. Pour définir brièvement, en trois mots, l'opéra wagnérien, ce serait peut-être assez de dire : premièrement qu'il est légendaire, ensuite qu'il est symphonique, et deux fois, l'étant également par l'emploi du leitmotiv et par la subordination de la voix à l'orchestre. Or, dans l'opéra de Verdi, même renouvelé, pas un de ces trois caractères n'a passé. La légende ? Verdi n'y eut jamais recours. Vingt, trente, quarante ans après le musicien de la *Traviata*, le musicien d'*Aida*, d'*Otello*, de *Falstaff*, a choisi des sujets en quelque sorte concrets et réels, proches de nous sinon par le temps, au

moins par la passion, par la douleur ou par la joie. Si Verdi ne s'est pas élevé comme Wagner au-dessus de l'humanité, jamais il ne s'est placé en dehors d'elle. D'autres que lui purent être les musiciens de ce qui nous dépasse; aucun ne fut avec plus de vérité le musicien de ce qui nous ressemble, de ce qui est nous.

Quant à la symphonie, Verdi, même le Verdi de la dernière époque, ne l'a jamais comprise ni pratiquée à la manière, à l'une pas plus qu'à l'autre des deux manières, dont Wagner a fait comme le fond et l'essence de son style. Indifférents à la loi du leitmotiv, *Aida*, puis et surtout *Otello*, *Falstaff*, ont prouvé, ou rappelé, que le merveilleux instrument d'analyse ou d'expression fabriqué par Wagner à son usage n'était pas l'instrument unique et que la musique, en employant une méthode plus libre, plus large, savait atteindre aussi sûrement, aussi profondément la vérité.

Verdi enfin n'estima jamais que l'orchestre, dans le drame lyrique, eût droit au rôle, au rang où Wagner eut l'ambition et la puissance de l'élever. L'orchestre de Verdi, longtemps insignifiant, inutile, arrive par degrés à se faire une place, à prendre une valeur, une influence de plus en plus personnelle, un sens de plus en plus réel et profond, très fin à l'occasion, voire subtil. Mais cet orchestre, quoi qu'il fasse, ne fera rien que pour la voix humaine et avec elle, toujours à son profit, à ses dépens jamais. La fonction de l'orchestre est ici de concourir, de secourir, non de commander. Le centre de gravité, de beauté, de la musique ita-

lienne en aucun temps n'avait été dans la symphonie. Verdi le savait et n'eut pas la prétention de l'y transporter.

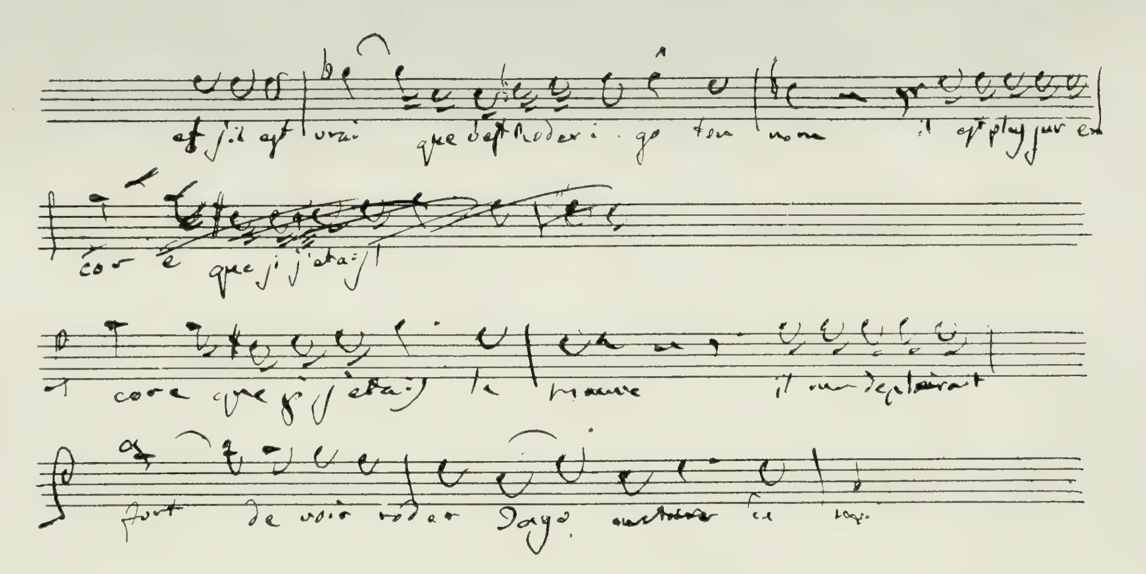
Sous cette réserve, précise et nécessaire, il n'en est pas moins certain que le progrès — nous ne disons plus seulement l'évolution — de Verdi s'accomplit d'abord, à partir d'*Aida*, dans l'ordre ou le domaine instrumental. Entre ces deux éléments ou facteurs sonores : le chant et l'orchestre, le rapport n'est pas sans doute et ne sera jamais interverti par le maître italien. C'est assez — c'est même beaucoup — de trouver désormais en son œuvre ce rapport de plus en plus juste, de plus en plus harmonieux. Le changement est sensible dès les premières lignes, dès les premières mesures d'*Aida*, dans le court prélude où deux motifs de l'opéra sont traités avec une certaine recherche orchestrale (violons divisés), dans un style vraiment symphonique et presque fugué.

Peu après, encore au début de l'ouvrage, qu'un messager vienne annoncer l'approche des ennemis en marche sur Thèbes, quelques notes, d'orchestre toujours et singulièrement expressives, coupant le récit de place en place, le feront plus dramatique et plus alarmé.

Constamment ainsi l'orchestre d'*Aida* s'anime : entendez qu'il prend une âme, sœur de celle qui s'exprime par le chant. Les ballets, négligés, disons manqués par Verdi jusqu'alors, deviennent ici de charmantes petites pièces exotiques et hiératiques tour à

tour. Les flûtes en particulier, pour ne citer qu'elles, donnent à certains tableaux d'*Aida*, celui des bords du Nil, ceux du temple, une couleur orientale et sacrée. Descriptif et pathétique à la fois, le troisième acte ne l'est pas seulement sur la scène. L'orchestre, non content d'accompagner, berce, enveloppe de ses timbres changeants, de ses rythmes variés la rêverie nocturne, et par lui plus rêveuse encore, de la sombre héroïne. Quand la jeune fille est à genoux devant son roi nègre de père, qui l'accuse et va la maudire, l'orchestre parle, implore autant qu'elle-même; c'est lui qui semble la relever, s'élevant avec elle, et lorsqu'elle a promis enfin d'employer traîtreusement son amour au salut de sa patrie, l'orchestre encore, au paroxysme, exprime l'effroi, l'égarement où la jette l'horrible promesse, la défaillance et le recul de tout son être quand le moment est venu de l'accomplir. L'orchestre enfin joue un rôle dans la scène, entre toutes originale et neuve, du jugement de Radamès et dans la furieuse apostrophe d'Amnéris aux prêtres, qui viennent de condamner son héros. Il faudrait remonter au duo de Rigoletto et de Sparafucile pour trouver l'origine de ce style, mixte en quelque sorte, dont la scène d'*Aida* nous montre le progrès et l'épanouissement. A d'autres égards, la même scène est exemplaire encore : elle l'est par la variété comme par la liberté d'un art où Verdi réunit de plus en plus, sans les heurter ni les confondre, les formes ou les forces diverses de la musique : l'orchestre, le chant proprement dit et la déclamation. La fusion est pareille dans un

monologue d'Aida (1er acte) et dans mainte autre page de cet opéra, dont un seul morceau, que chante Radamès au commencement, peut être qualifié d'air ou de romance. Il arrive pourtant que la musique d'*Aida* effleure, environne les personnages plutôt qu'elle ne les pénètre et ne les remplit. Tous musicaux, tous chantants, ils ne vivent ni tous ni toujours par le chant et par la musique. Celle-ci ne manque jamais autour d'eux ; souvent elle n'est pas en eux. Prenons l'immense finale, magnifique au demeurant, et pour diverses raisons, du second acte. La magnificence en est surtout extérieure et décorative. Mais ailleurs, voici que les dehors mêmes vont prendre un caractère, une valeur, que Verdi jusque-là ne leur avait pas donnée. La couleur qu'on nomme locale n'est pas dans *Aida* la moins pure, en même temps qu'elle y est la plus sobre et la plus fine. Sur aucun point de l'ouvrage, elle ne s'est écaillée ou n'a pâli. C'est un chef-d'œuvre de liturgie étrange que la scène du temple. Grand effet par les moindres moyens : dans un ton, ou plutôt sur un mode légèrement altéré, un hymne, une mélopée traînante qu'une harpe accompagne, à laquelle répond un chœur mystérieux, et que suit, modulée par trois flûtes sacrées, une danse de prêtresses. Vienne aussi, et surtout, le troisième acte de l'opéra, le tableau des bords du Nil, l'orientalisme y aura plus de part encore et de beauté. Le prélude en est vraiment nocturne et scintillant d'étoiles. Le duo de Radamès et d'Aida renferme un épisode où passent des souffles et des parfums. Ici



AUTOGRAPHE DE VERDI (EXTRAIT D'OTELLO)

(Collection de M. C. Bellaigue).

le paysage et le drame, les choses et les êtres se mêlent et, sous leur double et réciproque influence, la musique de Verdi se partage comme jamais elle ne l'avait fait jusqu'alors entre la nature et l'humanité.

Elle progresse, elle s'élève, cette musique, mais dans le sens et suivant la direction d'un génie qui se purifie et s'affine, sans se désapproprier. Au centre, la même force, la mélodie, continue d'agir et de rayonner, attirant d'autres éléments, dont elle s'accroît et s'enrichit, qui la servent, mais qu'elle domine toujours. Chez ce Verdi qui se renouvelle, rien de l'ancien Verdi n'est perdu ou seulement altéré. Le musicien de théâtre n'a jamais déployé ni concentré, plus de puissance que dans le troisième acte, si plein et si bref à la fois, où deux duos pathétiques se suivent, le second surpassant le premier ; où certain cri de Radamès est égal, pour l'émotion et la commotion qu'il nous cause, à telle apostrophe de Manrique ou de Rigoletto. Le musicien de théâtre encore a conçu et réalisé le contraste du dernier tableau : la scène, partagée non plus en largeur, comme pour le quatuor de *Rigoletto*, mais en hauteur, et les deux étages, le sanctuaire et la crypte, retentissant ensemble, l'un de cantiques sacrés, l'autre de cantilènes d'amour et de mort. Elles suffiraient à prouver, ces pures cantilènes, que chez Verdi l'élément vocal et mélodique subsiste au milieu, si ce n'est au-dessus des éléments nouveaux. Enfin, rien ne reste dans *Aida* de cette tendance vers l'opéra français, de ce gallicanisme, pour ainsi dire, auquel, par courtoisie peut être, le

musicien de *Don Carlos* avait paru donner quelques gages. Il y a bien le finale du second acte, avec processions, cortèges, retours de troupes, etc., le plus vaste ensemble assurément et, soit dit sans nul dédain, la plus grande machine que Verdi jamais ait bâtie et brossée. Mais, plus musicale que dramatique, espèce de décoration sonore, elle est, pour cette raison même, de caractère moins français qu'italien. Cela n'est pas distingué, disent les délicats. Peut-être, mais cela est grandiose et cela est éblouissant. Or il ne fallait ici pas autre chose, ou du moins il n'y fallait qu'une autre chose, une seule, et qui s'y trouve : c'est que cela parût, d'un peu loin et en gros, suffisamment égyptien par les dimensions, par la masse, par l'entassement et la pesée des matériaux sonores, par la superposition toute simple et comme à plat de certains blocs mélodiques, entre autres les deux reprises de la fameuse fanfare des trompettes.

Tout de même j'ai tort et je sens que je m'abuse. Non, ce n'est pas l'antique et mystérieuse Égypte qui chante par ces bouches de cuivre. La musique d'*Aida*, comme celle de *Rigoletto*, s'accorde mieux avec certaines visions de l'Italie, sa mère et sa nourrice. A Rome, un matin d'été, je suivais le chemin qui monte à Sainte-Sabine entre les murs des vergers. Les jardiniers de l'Aventin, les bras chargés de fleurs, descendaient vers la ville. Sur l'autre bord du Tibre, une procession passait. On distinguait les robes rouges des enfants et le dais de soie blanche et d'or qui se balançait

au soleil. Un régiment rencontra le cortège. Il jouait la marche d'*Aida*. Par son éclat, par son allure de fête, cette musique me parut exactement celle du lieu, du jour et de l'heure. Je me rappelai qu'elle avait retenti pour la première fois là-bas, sur une scène d'Égypte, mais je sentis que c'était bien le génie italien dont alors on avait vu l'étoile, en Orient.

En 1836, à vingt-trois ans, souffrant de vivre à Busseto une vie étroite et médiocre, Verdi avait recherché la place d'organiste à Monza. « Non pas, écrivait-il, que je sois par nature incliné vers la musique d'église, *benche per genio non sia inclinato alla musica di chiesa.* » Il ne devait pencher de ce côté que trente-sept ans après, en 1873, sous le poids de la douleur dont l'accabla la mort de son illustre compatriote, le romancier et poète Alessandro Manzoni. Quelques morceaux religieux de la jeunesse de Verdi, du temps de Busseto précisément, ne comptent pas dans son œuvre. Beaucoup plus tard, quand Rossini mourut, en 1868, Verdi proposa la composition en commun d'une messe funèbre en l'honneur du maestro à plusieurs musiciens de son pays. Ils acceptèrent. La messe fut écrite, mais, pour des raisons matérielles, ne fut point exécutée. Verdi s'était réservé le *Libera*. C'est celui-là même par où s'achève le *Requiem* à la mémoire de Manzoni.

L'auteur des *Fiancés* n'eut jamais de plus fervent, de plus dévot admirateur que l'auteur de *Rigoletto*. « Vous savez, écrivait celui-ci en 1867, vous savez combien et

comment je vénère cet homme, auquel on doit selon moi non seulement le plus grand livre de notre temps, mais l'un des plus grands livres qui soient jamais sortis d'un cerveau humain... Il y a surtout que c'est un livre vrai, aussi vrai que la vérité. Ah ! si les artistes pouvaient comprendre une bonne fois ce *vrai*, il n'y aurait plus de musiciens de l'avenir et du passé ; plus de peintres véristes, réalistes, idéalistes ; plus de poètes classiques et romantiques ; mais des poètes vrais, des peintres vrais, des musiciens vrais. »

Un an plus tard, après avoir rencontré Manzoni : « Que pourrais-je vous dire ! comment vous expliquer la sensation délicieuse, indéfinissable, nouvelle, qu'a produite en moi la présence de ce « saint », comme vous l'appelez ! Je me serais mis à genoux devant lui, si l'on pouvait adorer les créatures humaines. »

Il voulut du moins l'honorer, au delà même de la vie. Apprenant, le 23 mai 1873, en sa retraite de Sant'-Agata, que Manzoni venait de mourir, Verdi fit part au syndic de Milan de son désir de consacrer une messe de *Requiem* à la mémoire du grand écrivain. Composée à Paris pendant l'été de 1873, l'œuvre fut exécutée pour la première fois le jour de l'anniversaire funèbre, le 22 mai 1874, à Milan, dans l'église San-Marco.

C'est un hommage éclatant. Plusieurs en ont trouvé l'éclat trop vif, trop humain et trop dramatique le sentiment. Mais il convient peut-être, si même il ne suffit, pour l'absoudre, d'établir ou de rétablir une distinction, essentielle et trop souvent effacée, entre la musique

d'église et la musique religieuse. La première, dont la mission est d'accompagner les paroles mêmes du culte catholique, où plutôt d'être ces paroles chantées, rien de plus, doit être strictement liturgique. On sait quelle autorité, récemment, a prescrit les règles de cet art ; on n'ignore pas davantage dans quel sentiment ces prescriptions ont été reçues et quel effet les a suivies. Passons. Mais il existe et toujours il exista, dans la musique sacrée, un ordre différent, extérieur en quelque sorte au sanctuaire, où, sous des formes plus extérieures aussi, plus variées, plus libres surtout, se manifeste encore l'idéal religieux. Il va de soi que les paroles mêmes de la liturgie peuvent servir alors de texte, ou de prétexte, à la musique. Le *Requiem* un peu trop vanté de Mozart, la *Messe* en *si* mineur de Bach et celle en *ré* de Beethoven, admirables toutes deux, le *Requiem* exorbitant de Berlioz, voilà quatre exemplaires inégaux et fameux d'un genre où le *Requiem* de Verdi ne figure pas sans gloire. Sa place, comme celle des œuvres précédentes, n'est point à l'église ; tout les en éloigne, toutes : leurs dimensions et leurs développements, leur caractère et leur style, sans parler de l'élément orchestral. Et je sais bien qu'une église entendit pour la première fois le *Requiem* à la mémoire de Manzoni ; mais ce fut aussi pour la dernière, et la salle de concert parut bientôt après le lieu désigné pour cette commémoration pathétique en même temps que sacrée.

Aussi bien, pourquoi n'aurait-elle pas l'un et l'autre caractère, sous les réserves, ou tout au contraire avec

les libertés que la musique religieuse et non d'église permet ? Une messe de *Requiem*, ou seulement une messe commune, comporte, à côté de la prière, et mêle par moments à la prière un élément dramatique, auquel, dans les chefs-d'œuvre précités, un Beethoven, un Bach lui-même ne sont point demeurés insensibles. *Expecto resurrectionem mortuorum.* Bach a changé cette affirmation dogmatique de la résurrection générale en une pittoresque et saisissante vision. Pour le mouvement et la couleur, le Beethoven du *Crucifixus* nous apparaît le rival d'un Rubens. Il le surpasse peut-être quand, à la fin d'une simple prière comme l'*Agnus Dei*, rien qu'en prononçant le nom de cette paix qu'il vient d'implorer avec instance, et pour nous la rendre plus désirable encore, il évoque la guerre, par la voix de trompettes que Shakespeare aurait appelées « hideuses ».

A plus forte raison nous ne nous étonnerons pas qu'un Verdi, par tempérament et par essence musicien de théâtre, ait fait du *Requiem* une œuvre, non pas de mysticisme et d'onction, mais d'action, de passion même, si l'on entend par ce mot, en les rapportant à Dieu, ces mouvements, ces transports de l'âme que sont la douleur et la crainte, l'espérance et l'amour. Et puis et surtout on ne saurait convaincre le musicien du *Requiem*, traitant le sujet selon sa propre nature, d'en avoir rien dénaturé. On ne relèverait pas en ses chants une seule de ces contradictions éclatantes, un seul de ces mensonges, joyeux on peut le dire, où se laissèrent entraîner avant lui, chacun dans un *Stabat* célèbre,



OTELLO, 3e ACTE, GRANDE SALLE DU CHATEAU
Décor de M. Carpezat (Bibliothèque de l'Opéra).

Rossini constamment et Pergolèse une ou deux fois. Ceux-là mêmes, si nous savons les comprendre, nous n'aurons pas le courage de les condamner. Mais plutôt, jusque dans le *Stabat* rossinien, nous reconnaîtrons, nous subirons la logique du génie d'une race, les droits tout-puissants d'un art qui dompte son sujet au lieu de se soumettre à lui. Rappelez-vous la première rencontre que fit Henri Heine descendant d'Allemagne en Italie. Sur le bord de la route il vit un grand crucifix de bois. Autour de la croix une vigne avait poussé. Et c'était, raconte le poète voyageur, « une chose affreusement douce de voir comme la vie embrassait la mort, comme la verdure luxuriante de la vigne festonnait le corps sanglant et les membres crucifiés du Sauveur ». La musique italienne, même sacrée, même funèbre, ressemble volontiers à cette croix, et dans leur ar comme sur les chemins de leur pays, il plaira toujours aux musiciens d'Italie que la vie embrasse la mort, avec une affreuse douceur.

La musique du *Requiem* encore une fois n'a point oublié, pas même atténué les affres mortelles. Elle n'a rien ôté de sa sombre couronne à la reine des épouvantements. Psalmodie et chant, récitatif et mélodie (sans parler de l'orchestre), entrecoupée, haletante, une des dernières pages, le *Libera*, forme un monologue admirable d'égarement d'abord, puis de morne et muette stupeur. La violence et l'entrain furieux du *Dies iræ* font songer à la *bufera infernale* dont le souffle emporte sans trêve les âmes damnées dans le second cercle de

l'Enfer. Non, pas sans trêve : au contraire, chaque reprise du chant de colère est suivie d'une halte consacrée aux plus pieux, aux plus tendres recours : *Ingemisco tanquam reus. — Quid sum miser tunc dicturus! — Recordare, Jesu pie.* Sous la variété des formes, et de toutes les formes, celle de la mélodie, celle du rythme, de l'harmonie, de l'accompagnement, le sentiment demeure identique et l'on n'en peut méconnaître la triste, la plaintive, la suppliante douceur.

Ailleurs même, soit dans le *Kyrie*, soit à la fin de l'*Ingemisco*, il arrive que la prière s'enhardit. Une voix, ou plusieurs, l'emportent alors et paraissent la lancer, non plus comme une supplique, mais comme une impérieuse sommation, jusqu'au pied du trône de Dieu. Ne nous scandalisons point. Beethoven encore, et toujours dans l'*Agnus* de la *Messe* en *ré*, s'est permis de ces saintes audaces. La royaume des cieux souffre violence et les plus grands des musiciens religieux s'en sont quelquefois souvenus.

Enfin, dans cette messe des morts qu'on a trop légèrement qualifiée de profane, de mondaine même, il n'est pas impossible du surprendre, çà et là, comme une impression du style religieux par excellence : j'ai nommé le style grégorien. Non pas que les éléments précis et spécifiques du genre s'y retrouvent exactement nulle part. Il ne s'agit, en certains passages, que d'une influence, d'une lointaine et mystérieuse, mais sensible analogie. Une phrase comme l'*Hostias et preces*, comme le *Lux æterna*, bien que mesurée et non pas seulement

rythmique, accompagnée aussi, ne fût-ce que d'un frisson d'orchestre, et par là s'éloignant deux fois du plain-chant, s'en rapproche néanmoins à d'autres égards, étant moins une mélodie qu'une mélopée, qui flotte, souple et légère, au gré de modes étranges. Le thème de l'*Agnus Dei* plus que tout autre est marqué de ce signe d'élection. Vaguement grégorien, au début du moins, par l'unisson de deux voix d'abord, puis de toutes les voix, il l'est encore par la grâce souple de la ligne vocale, par le calme, par la noblesse et par la pureté du sentiment. Nous lui savons gré d'être tel et de mêler aux accents pathétiques de la jeune Italie, ne fût-ce qu'un écho des vieilles cantilènes romaines et de leur génie austère et doux.

Durant les treize années qui suivirent le *Requiem*, Verdi garda le silence. On put le croire entré lui-même, vivant, dans le repos éternel que pour un mort illustre il avait éloquemment imploré. *Otello*, *Falstaff* ne devaient paraître qu'en 1887 et 1893. Différons-en l'étude. Passons-les, dépassons-les tous deux ici, pour aller, plus loin qu'eux, recueillir, à la fin de la vie et de l'œuvre du maître, ses derniers accents religieux. Nous les trouverons dans un *Stabat Mater*, un *Te Deum*, des *Laudes à la Vierge* et deux *Ave Maria*, toutes œuvres datant de 1899, deux ans avant la mort du musicien.

Plus riche de substance musicale que le *Stabat*, le *Te Deum* est plus beau. L'intonation liturgique y crée un motif central d'où l'ensemble dérive et dépend. La force habituelle de Verdi s'y prépare et s'y accumule

peu à peu. Une psalmodie à mi-voix commence par rallier de proche en proche tous les éléments sonores ; elle convie les anges, les archanges, les chérubins, les séraphins, tous les ordres, toutes les hiérachies célestes, à former un innombrable chœur, d'où jaillit un triple et magnifique *Sanctus*. Viennent alors de tendres effusions, que suivent encore des retours de force, des appels si unanimes à la miséricorde, à la bénédiction, qu'ils semblent vraiment l'adjuration d'un peuple, d'une foule. La phrase musicale s'élargit à la mesure de la prière commune, de l'universel recours. Si grandioses que soient les mots du texte : *Salvum fac populum. Benedic hæreditati tuæ*, la courbe mélodique est toujours assez vaste pour les embrasser.

Mais le *Te Deum* ne rend pas seulement grâces : à la fin, il demande grâce aussi. Il implore, il conjure et il détourne. La plus belle partie de l'œuvre est la prière finale, pleine d'effroi d'abord, puis d'espoir : « *Dignare, Domine*... Daignez, Seigneur, nous garder sans péché en ce jour, et prenez pitié de nous. » Pour réclamer cette faveur dernière, les voix se rassemblent et se massent. Elles se font austères, et comme obscures. Sur une basse morne et rythmée en marche funèbre, elles posent une antienne sombre. Ainsi que certains tableaux peints, le tableau musical est à plusieurs étages. Aux gémissements d'en bas, là-haut d'autres plaintes répondent. Puis elles se taisent à leur tour. Alors une voix, une seule, reprend. On dirait la voix d'une âme oubliée, mais qui ne veut pas qu'on l'oublie : « *In te*,

Domine, in te, in te speravi! En vous, Seigneur, en vous, j'ai espéré. En vous! » Trois fois, sur la même note, avec une force croissante, cette voix jette son appel solitaire qu'une trompette, isolée comme elle, répète et fortifie encore. Et c'est assez de la voix humaine et de la voix de cuivre pour rallier une dernière fois les autres voix et leur arracher à toutes ensemble le cri suprême d'une invincible espérance.

Verdi écrivait un jour, en 1892, à Hans de Bülow : « Vous êtes heureux, vous autres, d'être encore les fils de Bach... Tandis que nous!... Nous pourtant, fils de Palestrina, nous eûmes jadis une grande école, et qui était nôtre!... Si nous pouvions y revenir! » Il y revint lui-même, à la fin, et d'une main deux fois pieuse il voulut écrire quelques pages de musique sacrée et de musique *alla Palestrina*. C'est d'abord un *Ave Maria* (texte latin) ou plutôt c'en est deux, car il se répète, à quatre parties vocales sans accompagnement, construit sur les degrés montants et descendants d'une gamme altérée à dessein, *scala enimmatica*. Ce sont les *Laudes à la Vierge*, la prière de saint Bernard au début du dernier chant du *Paradis* de Dante, paraphrase de l'*Ave Maria*, comparable à celle du *Pater Noster*, par où le chant onzième du *Purgatoire* s'ouvre également. Le signe particulier, et nouveau, de ces trois pièces consiste dans l'emploi de la polyphonie pure. Un jour, à son piano, dans le salon de Sant'Agata, le maître nous en montrait, nous en expliquait les enchaînements harmoniques, et lui, le grand mélodiste octogénaire, lui qui

pour les plus beaux de ses chants s'était contenté d'une voix unique, je me souviens qu'il souriait et qu'il semblait heureux, peut-être avec un peu de malice, d'avoir su trouver, surprendre d'aussi ingénieux, d'aussi subtils rapports entre plusieurs voix.

Et maintenant, musicien religieux à sa manière, suivant la pente de son génie, « en son âme et conscience », comme dit une vulgaire mais expressive locution, Verdi fut-il un croyant ? J'invoquerai sur ce point un témoignage éloquent et sûr entre tous. Il y a peu de mois, à la fin de décembre dernier, je recevais la lettre que voici. Elle est signée du nom qu'on ne saurait assez étroitement, et par d'assez nobles liens, unir à celui du maître :

« Voici, m'écrivait Boito, voici le jour entre les jours de l'année qu'il aimait le plus. La veille de Noël lui rappelait les saintes magies de l'enfance, les enchantements de la foi, qui n'est vraiment céleste que lorsqu'elle s'élève jusqu'à la crédulité au prodige. Cette crédulité, hélas ! il l'avait perdue, comme nous tous, de bonne heure. Mais il en garda, plus que nous peut-être, un poignant regret pendant toute sa vie. Il a donné l'exemple de la foi chrétienne par l'émouvante beauté de ses œuvres religieuses, par l'observance des rites (te souviens-tu de sa belle tête baissée dans la chapelle de Sant'Agata?), par son illustre hommage à Manzoni, par l'ordonnance de ses funérailles trouvée dans son testament : « *Un prêtre, un cierge, une croix.* » Il savait que la foi est le soutien des cœurs. Aux travailleurs des



Cliché Treves

BOITO ET VERDI AU PIANO (1890)
(Extrait de l'*Illustrazione Italiana*).

champs, aux malheureux, aux affligés qui l'entouraient, il s'offrait lui-même comme exemple, sans ostentation, humblement, sévèrement, pour être utile à leur conscience. Et maintenant il faut arrêter cette enquête : passer outre me conduirait loin, à travers les détours d'une recherche psychologique où sa grande personnalité n'aurait rien à perdre, mais où moi-même je craindrais de m'égarer. Dans le sens idéal, moral, social, c'était un grand chrétien ; mais il faut bien se garder de le présenter comme un catholique au sens politique et strictement théologique du mot : rien ne serait plus contraire à la vérité ».

Qui sait ? Et connaissons-nous cette vérité tout entière ? Ou plutôt qui pourrait affirmer que lui-même, ne fût-ce qu'au dernier moment, il n'a pas connu, dans un éclair au moins, l'éternelle, l'intégrale vérité ? Une femme au grand cœur, et qui n'est plus, une des plus fidèles et des plus nobles amies du maître, m'écrivait encore ceci : « Notre intimité dura jusqu'à sa mort et j'eus le triste bonheur de veiller à son chevet pendant les cinq jours que dura sa maladie. Il avait entièrement perdu connaissance. Un seul instant il parut comprendre son état. Lorsque Monseigneur Catena, un de nos plus dignes prélats, le même qui avait fermé les yeux à Manzoni, lui offrit la main, le grand mourant la lui serra, le regarda en souriant, puis ferma ses beaux yeux pour ne plus les rouvrir ici-bas. Monseigneur Catena croit que cet intelligent sourire aura suffi pour sauver cette grande âme. »

Il nous plaît aussi de le croire. Un autre témoin de cette mort silencieuse en a magnifiquement imaginé les pathétiques approches. Prononçant l'éloge funèbre de Verdi, voici comment s'exprimait Giacosa : « Les choses environnantes ne pouvaient plus rien sur les sens du mourant, privé de toute communication avec le monde qui est le nôtre. Et je pensais alors que sous ce vaste front, dans le silence des perceptions extérieures, le coup de foudre avait réveillé, rappelé en foule du fond des abîmes de la mémoire et déchaîné, leur laissant le champ libre, les innombrables images accumulées pendant une vie de quatre-vingts ans. »

Toutes ces images sans doute avaient un visage, une voix. La plupart étaient humaines, figures de passion, d'amour ou de douleur. Mais l'une d'elles peut-être, celle-là sainte et divine, aura jeté le cri que nous avons rappelé tout à l'heure : « *In te, Domine, speravi !* Seigneur, j'ai espéré en vous ! » et le dernier souffle de cette grande âme y aura répondu.

Arrêtons-nous, ou plutôt revenons un peu en arrière. Pour ne pas quitter Verdi musicien religieux, nous l'avons suivi jusqu'au seuil de la mort. Nous allons maintenant le retrouver à soixante-quatorze ans, puis à quatre-vingts, avec *Otello* et avec *Falstaff*, en pleine vie, en pleine jeunesse, en pleine gloire.

IV

LES DEUX CHEFS D'ŒUVRE : « OTELLO » ET « FALSTAFF ». — CONCLUSIONS

De la première représentation d'*Aida* à l'apparition d'*Otello*, il ne devait pas s'écouler moins de seize années (1871-1887) ; seize années presque muettes, Verdi n'en ayant qu'une seule fois rompu le silence, pour honorer une grande mémoire d'un hommage religieux. On put croire alors, et peut-être il le croyait lui-même, que le musicien de théâtre se taisait pour toujours. Alors, comme écrit poétiquement un de ses biographes [1], pendant les beaux soirs d'automne, aucune lueur ne brillait plus entre les grands arbres du jardin de Sant'Agata. L'hiver, sur la terrasse du palais Doria, nul phare ne mêlait plus ses feux aux rayons de la vieille tour qui marque l'entrée du port de Gênes. Le temps était-il déjà venu, pour le maestro, d'être un de ces vieillards que Manzoni justement nous montre « ouvrant leur âme aux chastes pensées de la tombe, *che ai casti pensieri della tomba già schiudon la mente* » ? Pas encore, et c'est plutôt avec Bossuet qu'on pourrait dire du grand musicien prenant des années : « L'homme intérieur, au lieu de vieillir, se renouvelle de jour en jour. Vous voyez qu'il avance en âge. En est-il plus vieux ? Nullement. Au contraire, il en est plus nouveau. »

[1] Gino Monaldi.

Verdi fut alors, et longtemps, dans le silence et l'ombre, cet homme intérieur, préparant cet homme renouvelé. Des voix étrangères et non encore entendues arrivaient à son oreille. La plus puissante, et qui couvrait toutes les autres, sortait d'un théâtre, que dis-je, d'un temple qui, sur une humble colline allemande, venait alors de s'ouvrir. Verdi l'écoutait, cette voix, en artiste trop grand, soit pour y être insensible, soit pour en avoir peur. Elle annonçait, elle imposait à la musique un autre idéal : il le servirait donc, au lieu de le fuir, mais ce serait à sa manière et librement. Entre les deux termes du dilemme fameux : « se soumettre ou se démettre », il vit qu'un troisième parti, plus généreux, plus glorieux, lui restait à prendre : se transformer, s'épurer, sans pour cela se renier ou seulement se contredire. Deux fois : à soixante-quatorze ans avec *Otello*, à quatre-vingts avec *Falstaff*, il tenta l'extraordinaire, l'héroïque aventure et deux fois, la seconde encore plus que la première, il en sortit triomphant. Ainsi, par un double et merveilleux exemple de constance et de progrès tout ensemble, il sauva du plus redoutable adversaire les droits et l'honneur de son propre génie et du génie de sa race.

C'est, dit-on, à la fin de 1885 que Verdi commença d'écrire *Otello*. De l'écrire, mais non pas d'y penser, ou de le penser. *Otello* n'était pas, nous le savons, la première rencontre de Verdi avec Shakespeare. Celle-ci avait eu lieu, terriblement inégale, en 1847, à propos de *Macbeth*. Une autre avait failli s'ensuivre, mais seulement failli. Vers 1850, Verdi souhaita de composer

un *Roi Lear*. Il indiqua le sujet à l'un de ses amis, Somma, poète et patriote vénitien, qui, peu après, devait être encore le librettiste, anonyme cette fois, du *Ballo in maschera*.

Le poème du *Roi Lear* fut écrit et soumis à Verdi. qui le reprit, le remania selon son habitude, au point, ou peut s'en faut, de le refaire. Mais il n'en composa pas la musique, soit que le dernier acte ne l'ait jamais contenté, soit qu'il ait décidément redouté la grandeur et la difficulté du sujet. Trente-sept et quarante-trois ans plus tard, il fallut un Arrigo Boito pour vouloir et pour savoir unir enfin Shakespeare et Verdi en deux chefs-d'œuvre dignes de l'un et de l'autre. Rendons hommage au musicien-poète éminent, qui ne voulut être que l'intermédiaire entre un poète et en musicien plus grands que lui. Il est vrai que s'inspirer de Shakespeare pour inspirer Verdi n'était point une tâche commune ; l'avoir accomplie ainsi n'est pas un médiocre honneur. Honneur moral, car tant de modestie, un tel désintéressement est rare ; honneur esthétique, peu de créations personnelles pouvant être plus enviables qu'une aussi glorieuse entremise. Nous ne séparerons point ici le maître de celui qui, pieusement oublieux de lui-même, voulut n'être que le serviteur. Sans Boito, non seulement *Otello* et *Falstaff* ne seraient pas ce qu'ils sont, mais ils ne seraient pas du tout. Cette poésie fut la conseillère, que dis-je, la cause de cette musique, avant d'en être la compagne et la parure. Deux fois encore, après que Verdi s'était promis de se taire, deux fois Boito, comme

il me le disait un jour, fit résonner le colosse de bronze, et les sons qu'il en tira, les derniers, furent les plus profonds et les plus purs.

Otello et *Falstaff*, « les deux chefs-d'œuvre ». Mais pour que ces deux ouvrages suprêmes aient mérité ce nom, qu'y a-t-il donc en eux de supérieur et de nouveau ? Si nous commençons par la nouveauté, nous la trouverons dans la plupart des éléments dont le drame lyrique, ou l'opéra, se compose. Nouveauté prévue et préparée, il convient de le dire, ou de le redire ; achèvement, épanouissement de la longue évolution dont nous avons essayé de suivre et de marquer le cours. Dans *Otello*, dans *Falstaff*, il n'est pas un signe des temps, des temps modernes, qui ne se vérifie. Plus de morceaux détachés, ou presque plus, mais un discours sans interruption ni partage ; une distribution mieux réglée de la force, de la vie, de l'expression musicale et dramatique, d'une part entre l'orchestre et la voix, de l'autre entre le chant et la parole, entre la mélodie pure et la déclamation ou le récitatif, voilà tous les points sur lesquels il semble bien que le Verdi de la dernière manière ait achevé de se transformer, sans pour cela se contraindre et surtout se démentir.

Si maintenant, au delà de la forme, nous pénétrons jusqu'au fond, jusqu'à l'âme de la musique, *Otello, Falstaff* nous apparaîtront comme supérieurs en ceci, qu'ils sont des œuvres soutenues et composées, des œuvres intégrales, des œuvres unes. En ses opéras d'autrefois, le Verdi même de *Rigoletto*, du *Trovatore*,

+ Milan 9 Fev. 1893

Mon cher Mr Bellaigue

Avec grand plaisir je viens de recevoir votre lettre, mais en même temps je regrette que vous ne soyez pas ici ce soir = Peut-être vous y gagnez.

Ce soir donc Falstaff!

Je ne sais pas si j'aurais trouvé la note gaie, la note juste, et surtout sincère. Helas! aujourd'hui on fait en musique des choses tres belles, et en certaines parties / quand on ne vise pas au delà / il y a un veritable progrès; mais en general on n'est pas sincère, et on fait toujours comme son voisin!... mais ne parlons pas politique!

Demain ou après vous recevrez la partition e le libretto.

Je vous remercie pour ma femme reconnaissante de votre bon souvenir.

Je vous serre les deux mains avec toute l'estime possible, et l'amitié la plus sincère

G. Verdi

AUTOGRAPHE DE VERDI
(Collection de M. C. Bellaigue.)

de la *Traviata*, ne marquait pour ainsi dire que les points culminants. Il est vrai qu'il y allumait une flamme. Semblable à l'antique Apollon, il courait sur les sommets. Le vide n'en paraissait que plus profond entre les cimes. Ce vide, *Otello* et *Falstaff* sont venus le combler. Ici la vérité ne se contente plus de jeter des éclairs, de frapper des coups violents ; tout en est illuminé, tout en retentit. Plus de lacunes ou de fondrières, plus de hasards, de négligences ni d'erreurs. Ce n'est pas tout : la force, qui s'est mieux répartie en l'un et l'autre chef-d'œuvre, s'y est affinée aussi. Stendhal a fait quelque part une comparaison assez irrévérente pour notre alexandrin français. Il l'appelle « une paire de pincettes brillantes et dorées, mais droites et raides : elle ne peut fouiller dans les recoins ». La musique de Verdi fut d'abord quelque chose d'analogue : avec l'éclat de l'or, elle avait trop de rectitude et de rigidité. Mais par degrés elle s'est assouplie. Enfin voici le jour où, non moins brillant, mais plus flexible et plus délicat, l'instrument a pénétré jusqu'au centre, jusqu'au nœud de la vie. Alors il en a surpris et touché les dernières fibres.

Le second acte d'*Otello* n'est guère fait que de deux longues scènes entre Otello et Iago, mais où se développe une psychologie musicale à laquelle Verdi n'avait encore jamais atteint. On l'a dit — et c'est toujours Stendhal — « avant de céder à la jalousie, le cœur humain rend plus d'un combat. Il est agité par plus d'un doute avant de renoncer pour toujours au bonheur

suprême, et le plus grand qui existe sur cette terre, de ne voir que des perfections dans l'objet aimé ». Verdi l'a compris et, dans ce second acte, admirable de puissance et de finesse, il a, lui aussi, livré plus d'une bataille. Conflit entre Otello et Iago ; dans le cœur du seul Otello, conflit encore. La musique imite les moindres hasards et les vicissitudes sans nombre de cette double mêlée. Aucun détail n'échappe à son imitation fidèle. Elle accuse le contraste des deux âmes ; elle suit le travail et, pour ainsi dire, au sens chimique du mot, la réaction de l'âme empoisonneuse sur l'âme empoisonnée. Je me souviens que Rossi, jouant Otello, passait constamment, d'un geste circulaire, sa main sur sa poitrine, comme pour suivre à travers sa chair l'affreux circuit de la douleur. De même ici tel motif d'orchestre tourne sur lui-même, et creuse, et déchire en tournant. Puis, au moindre mot d'Iago, ce sont chez Otello des sursauts, des élancements de souffrance et de rage ; en moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire, c'est la voix emportée sur les sommets et replongée dans les abîmes, ce sont les cordes extrêmes frappées coup sur coup ; c'est l'âme en proie à tous les revirements du doute, à toutes les contradictions de la folie. Et jusqu'à la fin de ce second acte, les deux forces affrontées continuent d'agir ainsi : l'une cachée sous une impassible musique, l'autre lâchée à travers une musique en délire.

Chantante et déclamée, on dirait presque parlante, même tout bas, verbale autant que mélodique, partagée entre les voix et l'orchestre, entre le style emporté du

lyrisme et le ton familier de la causerie, une telle scène montre bien ce qu'est devenu le génie du maître et ce qu'il est demeuré.

In principio erat Verbum. Non, le verbe n'avait pas, au commencement, dans l'art d'un Verdi, le rôle et le rang où maintenant il s'élève. Autant que des pages ou des phrases, je sais des mots d'*Otello* qu'il faudrait citer à cause du surcroît de vérité, de sens et de sentiment que la musique, en si peu de notes! y ajoute. « *Il fazzoletto ch' io le diedi, pegno primo d'amor*... le mouchoir que je lui donnai, premier gage d'amour. » A peine quelques syllabes, modulées sur deux ou trois accords, et c'est assez pour fendre le cœur. Le verbe ! Il agit encore, il règne, à l'égal du son, après le prélude du dernier acte, avant la cantilène — et non pas du tout « la romance » — du Saule. Desdemona les parle, tout bas, autant qu'elle les chante, ces propos tristes et doux, errants au gré de sa rêverie, de ses souvenirs et de ses alarmes. Pas plus qu'il n'y a là de romance, en effet, il n'y a de récitatif proprement dit dans le suprême entretien de Desdemona avec sa camériste, causerie familière, morne, déjà presque funèbre, où se concilie avec l'unité du sentiment général la variété du détail, l'aisance, le naturel et la liberté du discours.

Entre les strophes sans rigueur, mais non sans eurythmie, de la cantilène du Saule, il est un mot, de Shakespeare, qui revient sans cesse sur les lèvres de Desdemona : « *Cantiamo!* Chantons! » Nulle part, en effet, le Verdi d'*Otello* n'a désappris de chanter. Main-

tenant encore, tout chante en sa musique, l'orchestre autant que la voix. Le prélude de ce dernier acte est un chant, une mélodie. Comparable pour le sujet et pour le caractère au dernier entr'acte aussi de la *Traviata*, il en diffère sensiblement par le style. L'ancienne mélodie se détachait, accompagnée à peine, isolée et tout en dehors, ne devant rien qu'à sa propre ligne, à son contour unique. Au contraire la mélodie nouvelle s'insinue et s'engage ; elle crée tout de suite, pour s'y agréger et, dans une certaine mesure, en dépendre, un ensemble de formes dérivées et similaires, une atmosphère d'harmonie, presque de symphonie même, dont elle s'environne et se pénètre. Mélodie encore, au lieu d'une mélodie à découvert, elle est une mélodie enveloppée.

Bien d'autres exemples, familiers ou magnifiques, nous montreraient dans le Verdi de la dernière époque comme un Janus des musiciens. L'un de ses deux visages regarde l'avenir ; mais du passé, de son passé, l'autre ne se détourne point. Les deux monologues du Maure sont véritablement à double face, et cela sans que le dualisme en rompe l'unité. Le premier, partagé d'abord entre la voix et l'orchestre, s'achève par une espèce de strophe plus purement lyrique (c'est l'adieu shakespearien du héros à la gloire), où certaine cabalette, héroïque aussi, d'*Aida* se retrouverait, mais renforcée et plus encore ennoblie. Le second monologue a reçu, non moins profondément, les deux empreintes. On dirait que le musicien d'autrefois et le musicien d'aujour-

d'hui s'y répondent. C'est après la scène injurieuse, brutale, entre le Maure et Desdemona. Accablé lui-même, anéanti, Otello n'exhale d'abord que des paroles brisées et haletantes. Mais sur quel fond instrumental elles se posent ou plutôt elles tombent ! Dans l'orchestre de Verdi jamais un thème n'avait évolué de la sorte, passant par des harmonies à la fois plus serrées et plus fines, pour s'achever sur un accord aussi original, ou plutôt — nouveauté non moins digne de remarque — pour y rester suspendu. Puis le centre de gravité, de beauté, se déplace : de l'orchestre, chantant au-dessous de la voix qui déclame, il passe à la voix qui chante maintenant, qui plane, éperdue et comme enivrée d'elle-même, au-dessus d'un simple, d'un misérable trémolo d'autrefois. Le second effet, contraire au premier, n'est pas moindre. On dirait plutôt que le contraste l'accroît. Ainsi les deux parties du monologue se balancent. Dans l'une tout est atterré, dans l'autre tout se ranime et se relève. C'était presque le néant, c'est le paroxysme de la vie et de la douleur. De la fusion des deux styles du maître, un troisième a jailli, souple et fort comme le métal de Corinthe. Rappelons-nous, dans le même ordre d'idées ou de passions, une plainte d'amour, et d'un amour en proie aux tourments de la jalousie : l'air admirable déjà, et toujours admirable de *Luisa Miller*. Il suffit de rapprocher les deux pages, pour mesurer tout ce que, dans l'intervalle, a conquis, sans rien abandonner, le génie du musicien d'Italie.

Un biographe rapporte que, le soir de la première

représentation d'*Otello* à Milan, quand Verdi fut rentré, comme un triomphateur, dans son appartement, un nuage de mélancolie passa sur son front. « Il me semble, dit-il, que je viens de brûler mes dernières cartouches. Oh ! la solitude de Sant'Agata ! je la peuplais jusqu'à présent de toutes les fantaisies qui traversaient mon imagination et que, bien ou mal, je traduisais en musique. Mais ce soir le public a déchiré, je peux bien dire avec violence, le voile de mes derniers mystères. Il ne me reste plus rien. »

Et comme on lui parlait de sa gloire, il reprit : « Oh ! la gloire ! la gloire ! J'aimais tant la solitude en la compagnie d'Otello et de Desdemona ! Maintenant la foule, toujours avide de nouveauté, me les a pris et ne me laisse plus que le souvenir de nos entretiens secrets, de notre chère intimité passée. »

Cependant, sous les fenêtres, les applaudissements et les acclamations faisaient rage. Alors le maestro prêta l'oreille et, d'un mouvement familier, relevant son beau visage sévère qu'un sourire éclaira : « Mes amis, si j'avais trente ans de moins, je voudrais commencer dès demain un autre ouvrage, à la condition que Boito m'en fournît le poème. »

Non pas le lendemain, mais trois ans après, à la fin d'un dîner offert à Verdi par Ricordi son éditeur, Boito buvait pour la première fois à la santé du *Pancione,* c'est-à-dire du bedonnant, du pansu, de Falstaff enfin. Le toast ayant éveillé tous les échos d'Italie, un ami du maître l'interrogea par lettre et reçut cette réponse :



FALSTAFF, 2e ACTE, FORD ET LE DOCTEUR CAIUS
A LA RECHERCHE DE FALSTAFF
(Extrait de l'*Illustration*).

Gênes, 3 décembre 1890.

« Que vous dirai-je ? Il y a quarante ans que je désire écrire un opéra comique, et il y a cinquante ans que je connais les *Joyeuses Commères de Windsor*. Mais... les *mais* accoutumés se sont constamment opposés à l'accomplissement de mon désir. Maintenant Boito a résolu tous les *mais* et m'a fait une comédie lyrique qui ne ressemble à aucune autre.

« Je m'amuse à en faire la musique, sans projets d'aucune sorte et sans même savoir si je la terminerai. Je vous le répète : je m'amuse.

« Falstaff est un vaurien qui commet toutes sortes de vilaines actions, mais sous une forme divertissante. C'est un type. Il y a là bien des types divers. L'opéra est complètement comique. Amen. »

Représentée à Milan au mois de février 1893, la dernière œuvre de Verdi est son œuvre parfaite. Si beau, si vrai, si pur que soit *Otello*, *Falstaff* le surpasse encore. La critique anglaise fait volontiers en toute musique une distinction fort ingénieuse entre la *practical* et la *poetical basis ;* en français : la technique d'une part et, de l'autre, la poésie ou le sentiment. Comme technique d'abord, *Falstaff* est d'une perfection qui, réalisée par un musicien de quatre-vingts ans, et par ce musicien, avait de quoi surprendre, pour ne pas dire déconcerter. L'œuvre est parfaite en chacun des éléments dont se compose cet ensemble, ou plutôt cet ordre, supérieur à celui de la passion, mais jusque-là moins

familier à Verdi, et qui s'appelle le style. On pourrait, à propos de *Falstaff*, écrire une véritable étude de psychologie musicale. L'expression par les sonorités ou les timbres, l'imagination rythmique, enrichie et renouvelée, y témoignent également d'un goût, d'une distinction pour ainsi dire aristocratique et que les premières œuvres de Verdi, voire les suivantes, étaient loin de promettre. Tantôt spirituel et leste, le dialogue jaillit et prend sa course ; tantôt il prend son temps, au contraire, et le lyrisme alors s'épanouit. Ainsi le mouvement est sauvé de la perpétuité, qui lasserait, par des relâches et des repos nécessaires. L'orchestre et les voix, le discours, — ou la causerie — et le chant, les « ensembles » et les soli, tout en un mot se partage et s'équilibre selon des rapports qu'en nul autre opéra peut-être on ne trouverait plus justes et plus harmonieux. Quant à la mélodie, formelle et plastique comme toujours, plus que jamais fine et brillante, elle est semée à pleines mains. Nulle part cependant le détail ne dévore l'ensemble. Le génie du maître se multiplie et ne se disperse pas ; constamment, sur la poussière sonore, un coup de soleil tombe, où les milliers d'atomes se rassemblent pour ne former qu'un faisceau de lumière.

Si maintenant, après la forme, ou la lettre, nous venons à l'esprit, *Falstaff* nous paraîtra tout simplement l'un des deux sommets — l'autre étant *le Barbier de Séville* — de la comédie lyrique latine au XIXe siècle. Et le plus haut des deux pourrait bien

être le plus proche de nous. Supérieur au *Barbier*, *Falstaff* le serait d'abord par la variété. Musique de mouvement, d'action et d'intrigue, musique aussi de caractères, mêlant enfin au comique la sensibilité, la tendresse, la poésie qui manque au chef-d'œuvre rossinien, la musique de Verdi fait plutôt songer quelquefois à la musique de Mozart, du Mozart des *Noces de Figaro*.

Oui, la poésie même a sa place en cette comédie des *Joyeuses Commères de Windsor*, la plus franche, écrivait Émile Montégut, des comédies de Shakespeare. Rappelez-vous seulement le sonnet de Fenton que nous citions en commençant. « Au sortir de cet imbroglio, dit encore Montégut, nous demanderions de l'air, si le poète ne semblait avoir prévu ce désir de son lecteur et n'avait subitement fait circuler une brise rafraîchissante en transportant le dénouement de la pièce dans le parc de Windsor et en lui donnant pour couronnement la légende romantique de Herne le chasseur. »

Ce désir, le musicien lui aussi l'a compris, l'a comblé, et la vie ardente de l'œuvre se rafraîchit à la fin dans le calme de la nuit. Il le fallait pour la perfection de notre plaisir ; il le fallait pour compléter les personnages, pour ajouter à tant d'esprit un peu d'émotion et de vague tendresse, pour faire enfin comme Cherbuliez disait un jour que fit le Mozart des *Noces*, en mêlant au bruit des grelots le son des clochettes d'or.

Musique de caractères, avons-nous dit, et de tous les caractères de la comédie. Dès le début, tour à tour

copieuse et légère, cette musique dessine le double personnage de Falstaff, corps monstrueux où la matière n'a point étouffé l'esprit. Le corps, premièrement. « *En ce bedon*, s'écrie-t-il, *tonne un millier de voix qui proclament mon nom.* » A ces voix, qu'on peut bien qualifier d' « intérieures », les voix du dehors répondent. De mesure en mesure, par les rythmes et par les timbres, par les sonorités et par les harmonies, l'orchestre se dilate et véritablement engraisse. « *Falstaff immense !* » hurlent les deux compagnons du sire, et ce n'est plus seulement lui, c'est toute la gent porte-bedaine, les Gargantua et les Sancho, c'est la puissance et l'apothéose de la chair que célèbre, à la façon d'un tableau de Jordaens, la tonitruante acclamation. Maintenant, au tour de l'esprit, et voici que le gros homme, du ton le plus alerte, fait confidence à ses deux acolytes de ses rencontres galantes et de ses amoureux desseins.

Dans l'ordre de la vérité, on peut désormais tout demander à la musique de Verdi. Il n'est pas un détail, pas une nuance qu'elle n'exprime. Comme Shakespeare avait créé par les mots, avec autant de force et de verve, autant de richesse et de finesse aussi, le Verdi d'*Otello* et de *Falstaff* a créé par les sons. Pour singulier que paraisse l'éloge, quand on parle d'art, de musique, et d'une comédie musicale surtout, la supériorité des deux derniers opéras de Verdi, et spécialement de *Falstaff*, est en quelque sorte une supériorité morale : entendez que la musique s'y élève et s'y maintient à la maîtrise absolue dans l'expression, tantôt la

plus puissante et tantôt la plus délicate, des sentiments humains et des mouvements du cœur. En de certains endroits, le Verdi de *Falstaff* est digne, autant que de Shakespeare, de Molière. L'homme qui a pu représenter ainsi par les sons cette famille et, comme on dit, ce « milieu » bourgeois : le musicien des quatre joyeuses, mais vertueuses « commères », de ces femmes d'esprit qui sont aussi des femmes de bien, celui-là peut-être eût été capable d'écrire la partition de *Tartuffe*. C'est à la table d'Elmire que s'assied Mrs. Ford pour attendre et berner l'entreprenant Falstaff : c'est avec la malice et l'honnêteté de la femme d'Orgon qu'elle le reçoit et lui répond. Quant au fameux *scherzetto* qui suit et qui termine la scène : *« Quand j'étais page du sire de Norfolk »*, avec plus de distinction que la ballade du duc de Mantoue, il n'est pas moins formel et moins plastique. La voilà encore et toujours, la mélodie de Verdi, aux contours précis, aux arêtes vives, telle qu'on peut en quelque sorte l'isoler pour la considérer sous toutes ses faces, je dirais presque pour en faire le tour. Sans compter qu'elle ajoute des traits nouveaux au personnage : elle nous le montre avec sa fatuité comique, mais aussi — croyons-en deux ou trois notes d'une flûte furtive — avec le regret de sa svelte jeunesse, avec l'élégance encore, la race et le sang de l'ancien gentilhomme, que le désordre et la débauche n'ont pu complètement avilir.

Parlerons-nous enfin de l'action ? Depuis longtemps on prétendait l'interdire à la musique de théâtre, et

celle-ci même ne se croyait peut-être plus capable de la représenter. « Le mouvement ne lui convient pas », répétaient à l'envi ceux qui, à l'envi, l'alourdissent et la paralysent. Ils avaient enkylosé le style des Mozart, des Cimarosa et des Rossini. Mais voici qu'un musicien de quatre-vingts ans vient dire à la musique : « Lève-toi et marche. » Et non seulement elle marche, mais elle court, elle vole, elle a vingt ans. L'introduction de *Falstaff*, un peu dans la manière du quatuor classique, est menée à fond de train. C'est une symphonie vertigineuse, pour l'orchestre et les voix, un « soleil tournant », aurait dit Beaumarchais, que le finale du panier, et le plongeon du héros, précipité dans la Tamise, achève une des scènes les plus vivantes que jamais créa la musique, l'art par excellence de la vie. Elle forme, cette scène maîtresse, le centre ou le nœud de l'action. Mais de bien moindres incidents et jusqu'aux plus secondaires péripéties reçoivent de la musique une couleur, un relief extraordinaire. S'agit-il de préparer la mascarade nocturne où sera confondu le gros homme, avec quelle vivacité, quel esprit, quel entrain toute cette jeunesse s'y emploie et s'y empresse ! Enfin, détail encore plus menu : que deux rusés compères, Falstaff et maître Ford, se fassent mille cérémonies sur le seuil d'une porte et se décident, en riant l'un de l'autre, à le passer ensemble, il n'en faut pas davantage et Verdi saura faire, de ce simple jeu de scène, une petite merveille de bonne humeur, de fine ironie et de savoureuse joie.

La joie ! Voilà ce qui surabonde en ce jeune et suprême



VERDI SUR SON LIT DE MORT
Dessin de Lodovico Pogliaghi.

chef-d'œuvre du vieux maître. Joie intense et profonde, qui ne s'arrête pas à la surface, mais qui nous envahit et nous possède tout entiers. Elle a tant de grandeur et de puissance, qu'elle arrive parfois à nous émouvoir, comme le ferait, portée au même degré, telle autre passion réputée plus noble, la pitié ou la terreur. Avec cela, jamais cette joie ne nous abaisse et ne nous corrompt. Rien de méchant ni de malsain n'est en elle; rien de trop facile ou de vulgaire, dont elle soit avilie et gâtée. Frais et pur est le souffle qui l'entretient et la renouvelle sans cesse. Les femmes surtout dans *Falstaff*, toutes les femmes — il y en a quatre — sont délicieuses d'innocence autant que de malice. Diverses par le caractère et la figure, avec même gaîté, même grâce, même rire, elles ont même sagesse et même vertu. Quelqu'un s'étonnait un jour que le grand tragique d'Italie, et si grand pour avoir été si tragique, eût achevé sa carrière sur un éclat de rire, sur une *risata sonora*, comme dit brillamment Boito dans son livret shakespearien. Mais d'abord *Falstaff* n'est pas le testament du vieux maître. Des paroles sacrées, nous l'avons dit, furent ses dernières paroles. Et puis, quand même? Rappelons-nous le crime que le poète du *Purgatoire* reproche à notre premier père :

...in pianto e in affanno
Cambiò onest'o riso e dolce giuoco.

« Il changea en larmes et en douleur l'honnête rire et le doux jeu. » Admirons le grand artiste qui voulut,

avant de mourir, tenter le changement contraire. A quatre-vingts ans, Verdi s'est senti la force et le courage de rétablir un peu, dans la mesure de son génie accrû et transformé, l'ordre véritable, éternel. Une fois au moins il a souhaité de connaître lui-même et de communiquer au monde, après la douleur et les larmes, la joie, la joie dans toute sa puissance, dans toute sa noblesse, dans toute sa pureté. Vous estimerez peut-être avec nous qu'il convient de l'en remercier et de l'en bénir.

Nous voilà parvenus au terme, ou plutôt au sommet. Avons-nous bien vu, bien montré Verdi renouvelé mais constant, transfiguré, mais par sa propre lumière, que l'âge, au lieu de l'obscurcir, épura ? Jusqu'à la fin, il fit ce que font, dans les sciences, dans la philosophie, dans tous les ordres de l'entendement humain, ceux qui veulent s'élever plus haut. Il corrigea les imperfections et les erreurs, il supprima les obstacles et les limites ; mais le fond, l'être même, il en prit un soin jaloux et pieux. Il ne voulut que le dégager, que l'accroître, et c'est ainsi qu'il approcha toujours plus de la vérité absolue et de l'absolue beauté.

Ce n'est pas tout, et ce maître illustre fut un glorieux serviteur. L'idéal qu'il a non seulement gardé, mais élevé de plus en plus haut, autant que le sien, était celui de sa patrie. Le grand vieillard a suspendu sa harpe aux arbres de la terre natale. Il n'est pas vrai d'abord, comme certains l'ont prétendu, que le Verdi

d'*Otello* et de *Falstaff* ait rompu avec la mélodie. « Aussi bien, disait avec raison Blaze de Bury, on ne rompt pas avec la mélodie : c'est elle qui vous plante là. » La vérité, c'est que Verdi avait commencé par adorer la mélodie pour la beauté, surtout pour la vigueur du trait, et rien que du trait. Ensuite il comprit la nécessité de la modeler davantage. Autour de la ligne, aussi ferme que jadis, mais plus pure et plus fine, l'harmonie créa d'autres plans et des valeurs nouvelles, l'orchestre distribua les lumières et les ombres. La mélodie alors parut venir de plus loin, elle alla plus loin également. Pourtant c'était encore, toujours la mélodie, cette forme ou cette force qui n'a jamais cessé de faire partie du patrimoine italien, et qui seule, aux jours de misère, l'a parfois constitué tout entier.

D'autres signes, que, dans *Otello*, dans *Falstaff*, on n'attendait pas, n'ont peut-être semblé nouveaux que pour avoir été trop longtemps oubliés. L'Italie avait gaspillé d'autres éléments de son héritage, elle en avait laissé prescrire d'autres titres, aussi glorieux. Il appartenait au Verdi d'*Otello* et de *Falstaff* de les retrouver et de les lui rendre.

Entre les divers caractères de l'opéra moderne, il n'en est pas de plus apparent que l'abandon des « airs », ou des « morceaux », le partage ou le compromis du discours musical entre le chant et la déclamation, entre le récitatif et la mélodie. Ce changement ou cette réforme, à laquelle souscrivit le musicien d'*Otello* et de *Falstaff*, on en attribue trop souvent l'initiative

au seul musicien de la *Tétralogie*. D'autres l'avaient annoncée, réclamée bien avant lui, et, parmi les prophètes de la nouvelle loi, plus d'un ne fut point allemand.

« Pourquoi donc », écrivait l'un d'eux, en 1836, « pourquoi le récitatif obligé, qui fut jadis en honneur et qu'on néglige trop aujourd'hui, ne prendrait-il pas dans les compositions futures une importance plus grande et toute l'efficacité dont il est capable ? Pourquoi reléguer dans un coin du drame, pourquoi ne pas élargir, aux dépens des sottes cavatines et des inévitables *da capo*, ce genre de développement musical auquel on doit les plus grands effets obtenus jusqu'ici ? Le récitatif obligé peut arriver, par des nuances infinies, et que l'*aria* ne connaît pas, jusqu'aux dernières limites du sentiment. Il surprend les plus faibles, les plus imperceptibles mouvements du cœur ; sans en violer le secret, il le dévoile : il révèle non pas l'élément qui domine la passion, mais chacun des éléments qui la composent. » — Rappelons-nous ici les idées de Stendhal et le second acte d'*Otello*. — « Il analyse la lutte, la crise morale dont l'*aria* ne peut, sans de grandes difficultés, nous donner que le résultat. Au lieu de reporter, comme l'*aria*, l'intérêt musical sur le mécanisme de l'exécution, il le concentre tout entier sur l'effet à produire sur notre âme. »

L'auteur de cette page ? Mazzini, le révolutionnaire, qui s'occupait de musique à ses heures, et préparait, on le voit, la révolution, non seulement dans l'État ou dans les États, mais dans l'art italien.

Aussi bien, sur ce point particulier du discours musical ou des mélodies séparées faisant place à la mélodie continue ou infinie, la réforme que Mazzini réclamait et que Verdi, cinquante ans après, devait accomplir, cette réforme ne fut guère qu'une restauration, et ce progrès, un retour. Le mélange du récitatif et de la mélodie, ou plutôt la fusion de l'un avec l'autre, ce sont les créateurs italiens de l'opéra, les premiers Florentins, qui l'accomplirent, il y a trois cents ans. « *Un canto che parla, favellar in musica*, chanter en parlant, discourir en musique », les Peri et les Caccini n'avaient guère fait autre chose, et quand Verdi — le Verdi de la dernière époque — l'a fait, ou refait, à son tour, il est simplement rentré dans les traditions trois fois séculaires de sa patrie.

On ne saurait trop le répéter, les œuvres finales du maître ne renferment pas un élément qui ne soit national. Par toutes leurs racines, elles plongent dans les couches profondes du sol italien. En faut-il une preuve encore ? Si le musicien d'*Otello* et de *Falstaff* a rétabli dans la musique de théâtre, ou sur elle, les droits de la parole, les ancêtres que nous citions tout à l'heure les avaient autrefois proclamés. Nous avons trouvé dans *Otello* maint exemple de beauté pour ainsi dire *verbale* ; des phrases, moins encore, des notes, des accents ou des soupirs, qui dégagent du mot tout ce que celui-ci renferme de sens ou de sentiment, d'émotion poignante ou délicieuse. Et, si nous voulions rencontrer les équivalents ou les antécédents de ces passages-là, c'est

encore chez les Florentins du *seicento* qu'il faudrait les aller chercher.

On l'a dit avec raison : au XIXe siècle, et pour longtemps, l'Italie avait rompu le pacte entre la musique et la vérité. Elle avait pris goût aux mensonges. « Mensonge de pure eutrapélie », comme disait Renan, ou, comme on dit plus communément, mensonges joyeux, mais cependant mensonges. Pour dissiper les dernières équivoques, il ne fallait pas moins qu'un *Otello* et qu'un *Falstaff*. « *Torniamo all'antico* », se plaisait à répéter Verdi. Et il est retourné aux anciens de sa race. Derrière les descendants, infidèles à la vérité, il a rejoint les ancêtres, qui l'avaient aimée et servie.

Ceux-là sont légion et, dans le passé de la musique italienne, ils abondent. C'est le Rossini du *Barbier* et le Cimarosa du *Mariage secret*. Plus loin, c'est le Pergolèse de *la Servante maîtresse*, auquel un de nos vieux maîtres, Grétry, décernait cet éloge : « Il naquit, et la vérité fut connue. »

Elle l'était avant sa naissance et les grands devanciers de Pergolèse ne l'avaient point ignorée. Il l'aimait, le grave et spirituel Marcello, l'auteur des *Psaumes*, d'*Ariane* et du *Théâtre à la mode*, qui consacrait à la défendre sa verve de critique et son génie de musicien. Ils l'aimaient, les Primitifs de l'opéra de Florence et de Venise, les fondateurs de l'oratorio de Rome, les créateurs du récitatif et de la mélodie. Que dis-je ? avant tous ceux-là, les maîtres de la polyphonie vocale avaient connu la vérité, et le beau nom d' « imitateur de la

nature » ne fut pas le titre le moins glorieux dont les contemporains saluèrent Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Les voilà, les grands Italiens du passé, les grands véridiques ; voilà les témoins et les gardiens de l'alliance latine entre la vérité et la musique. Cette union s'était relâchée depuis trop longtemps ; la gloire suprême du maître d'*Otello* et de *Falstaff* est de l'avoir raffermie. Mais il ne l'a raffermie qu'à l'honneur de l'Italie elle-même et sur les bases seules que l'Italie naguère avait posées.

Enfin il est un dernier élément, une vertu suprême du génie de sa race, dont le maître a fait l'âme de son chef-d'œuvre suprême aussi : je veux parler de la joie. Dans l'histoire de la poésie et de l'art italien, le critique regretté que nous citions plus haut, Montégut, distinguait avec raison deux Italies : l'une heureuse et légère, celle de Boccace et de l'Arioste, de Cimarosa et de Rossini ; l'autre tragique et douloureuse, celle de Dante, de Machiavel et de Michel-Ange. C'est de la seconde que Verdi parut d'abord, et longtemps, le fils obstinément sombre. Que dis-je ? à soixante-quatorze ans, *Otello* fut son plus grand chef-d'œuvre de douleur. Mais, à quatre-vingts ans, il nous donna *Falstaff*, son unique chef-d'œuvre d'allégresse. Italien jusque-là par la passion et la violence, il le devint, à l'âge où l'on ne sourit plus guère, par le beau rire étincelant. « Un octogénaire *chantait* », et des chansons comme celles qui s'envolèrent de ses lèvres, deux jeunes hommes

seulement en avaient chanté avant lui : Mozart, toute sa vie, et le Rossini du *Barbier de Séville*, à vingt ans.

Alors, ayant rempli sa destinée, Verdi se sentit pleinement lui-même, et totalement aussi le fils et l'héritier de sa race. Il avait élevé très haut, sans le perdre dans les nues, son idéal et celui de sa patrie. Au lieu de le contraindre et de le fausser, il l'avait magnifiquement épanoui. Debout et triomphant sur le faîte, le vieillard put regarder au-dessous de lui. Ses pieds n'avaient foulé que la terre natale ; c'était bien une Alpe italienne que le glorieux pèlerin avait gravie.

Il mourut le 27 janvier 1901, dans sa quatre-vingt-huitième année. Avec lui la musique a perdu quelque chose de sa force, de sa lumière et de sa joie. A l'équilibre, au « concert » européen, il manque désormais une grande voix, une voix nécessaire. Une fleur éclatante est tombée de la couronne du génie latin. Je ne puis songer à Verdi sans me rappeler cette parole fameuse de Nietzsche, revenu du wagnérisme et même retourné contre lui : « Il faut méditerraniser la musique. » Non pas certes la musique tout entière. Mais aujourd'hui qu'a disparu le vieux maître, l'hôte glorieux de ce palais Doria, d'où son regard profond s'étendait chaque hiver sur l'azur de la mer ligurienne, on peut se demander qui viendra sauver dans la musique les droits et l'influence de la Méditerranée.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE VERDI[1]

A. — Opéras.

Oberto conte di San Bonifacio (1839).
Un giorno di regno (1840).
Nabucodonosor (1842).
I Lombardi alla prima Crociata (1843).
Ernani (1844).
I due Foscari (1844).
Giovanna d'Arco (1845).
Alzira (1845).
Attila (1846).
Macbeth (1847).
I Masnadieri (1847).
Jérusalem (1847. Version française, revue et augmentée, des *Lombardi*).
Il Corsaro (1848).
La Battaglia di Legnano (1849).
Luisa Miller (1849).
Stiffelio (1850).
Rigoletto (1851).
Il Trovatore (1853).
Le Traviata (1853).
Les Vêpres siciliennes (1855).
Simon Boccanegra (1857).
Aroldo (1857. Version nouvelle de *Stiffelio*).
Un ballo in maschera (1859).
La Forza del Destino (1862).
Macbeth (1865. Version nouvelle).
Don Carlos (1867).
Aïda (1871).
Simon Boccanegra (1881. Version nouvelle).
Otello (1887).
Falstaff (1893).

B. — Musique de chambre.

Six romances (1838).
Non t'accostare all'urna. More, Elisa, lo stanco poeta. In solitaria stanza. Nell'orror di notte oscura. Perduta ho la pace. Deh! pietosa oh addolorata (1838).
L'Esule, air (1839).
La Seduzione, romance (1839).
Nocturne à trois voix avec accompagnement de flûte obligée (1839).
Album de six romances (1845).
Il tramonto. La Zingara. Ad una stella. Lo spazzacamino. Il mistero. Brindisi.
Il poveretto, romance (1847).
Stornello (1869).
Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle (1873).

[1] Communiqué par la maison Ricordi.

C. — Hymnes.

Inno : *Suona la tromba* (1848).
Inno delle Nazioni, composé pour la grande Exposition de Londres (1862).

D. — Musique sacrée.

Messe de *Requiem* pour l'anniversaire de la mort d'Alexandre Manzoni (1874).
Pater Noster pour chœur à cinq parties, texte apocryphe de Dante.
Ave Maria pour soprano avec accompagnement d'instruments à cordes, texte apocryphe de Dante.
Ces deux morceaux furent exécutés pour la première fois en 1880.
Ave Maria sur une gamme énigmatique harmonisée à 4 parties.
Stabat Mater pour chœurs et orchestre.
Te Deum pour double chœur à quatre parties et orchestre.
Laudes à la Vierge pour quatre voix (texte de Dante, *Paradiso*, c. XXXIII).

E. — Compositions diverses, inédites.

De sa treizième à sa dix-huitième année, époque où il vint à Milan pour étudier le contrepoint, Verdi a écrit une foule de morceaux : marches militaires, par centaines ; innombrables pièces pour l'église, le théâtre ou le concert ; cinq ou six concertos ou variations pour piano, qu'il exécuta lui-même dans les concerts ; bon nombre de sérénades, cantates, airs, duos, trios, compositions d'église, dont un *Stabat Mater*. Pendant les trois années qu'il passa à Milan, il écrivit peu de chose, en dehors de ses études de contrepoint : deux symphonies exécutées à Milan dans un concert privé, une cantate exécutée chez le comte Renato Borromeo, et plusieurs morceaux, bouffes pour la plupart, que son professeur lui faisait composer en manière d'études et qui ne furent point instrumentés. Revenu dans son pays, Verdi se remit à écrire des marches, des morceaux d'orchestre ou pour chant, etc., une Messe et des Vêpres complètes, trois ou quatre *Tantum ergo* et d'autres pièces sacrées. Parmi les morceaux pour chant se trouvaient les *Chœurs des Tragédies de Manzoni*, à trois parties et le *Cinq Mai*, pour une voix seule. Tout cela s'est perdu, à l'exception de quelques pièces symphoniques qui se jouent encore à Busseto et de la musique sur les poésies de Manzoni, conservée par Verdi lui-même.

OUVRAGES CONSULTÉS

Gino Monaldi : *Verdi*. Torino, Fratelli Bocca, 1899.
Eugenio Checchi : *G. Verdi*. Firenze, G. Barbèra, 1901.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

EVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC^r


H. LAURENS
EDITEUR

2,000

Bellaigue, Camille
Verdi

Bellaigue, Camille
Verdi.

135

